

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**REINTERPRETAÇÃO DE PERSONAGENS A
PARTIR DO DESENHO BIDIMENSIONAL E
TRIDIMENSIONAL**

Magda Susana Pereira Germano

Trabalho de Projecto orientado pelo Prof. Doutor Henrique Costa

Mestrado em Desenho

2018

Declaração de Autoria

Eu, Magda Susana Pereira Germano, declaro que o presente trabalho de projecto de mestrado intitulado “Reinterpretação de personagens a partir do desenho bidimensional e tridimensional”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações directas ou indirectas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

A Candidata



Lisboa, 31 de Outubro de 2018

Resumo

A criação e interpretação de personagens, quer bidimensionalmente ou tridimensionalmente, depende muito da história que estas contam e do carácter que têm, pois é a partir da aparência física que se retiram as primeiras impressões e ideias sobre algum indivíduo, pelo que aspectos como feições corporais, a expressão facial, o vestuário e a postura são particularidades determinantes que nos permitem analisar o carácter de alguém.

O presente estudo e projecto visa mostrar como a Fisiognomonia e a Frenologia desempenham um papel importante, na medida em que, não só a partir das suas teorias, a elaboração de personagens se torna mais intuitiva e específica, como também estas se revelam surpreendentemente actuais relativamente aos estereótipos de imagem e aparência que ainda se existem.

O objectivo principal é a reinterpretação e criação de personagens da tragédia de William Shakespeare intitulada de *Otelo, o Mouro de Veneza*, a partir da sua descrição dramática. A concretização das personagens escolhidas é baseada no retrato literário feito pelo autor e também nas teorias defendidas pela Fisiognomonia e pela Frenologia.

Primeiramente, são analisados todos os detalhes a cerca de cada personagem na obra, de modo a compreender-se o carácter geral da personagem e possíveis características físicas. Numa fase posterior, procede-se concretização das mesmas em desenho bidimensional, que serve como base ou estudo para, de seguida, avançar-se para a sua criação tridimensional.

Para terminar e numa fase final, verifica-se em que medida as teorias de L.A. Vaught, um frenólogo reconhecido do séc. XIX, se relacionam com a aparência física de um indivíduo e a importância que as pseudociências da Fisiognomonia e da Frenologia têm aquando da criação de personagens e da elaboração de juízos de valor sobre o carácter de alguém a partir da sua aparência.

Palavras-Chave:

Personagem; Fisiognomonia; Frenologia; Retrato; Desenho Tridimensional

Abstract

The creation and interpretation of characters, whether two-dimensionally or three-dimensionally, depends on the story they tell and their personalities, since the first impressions and ideas about someone come from the physical appearance, so that, aspects such as body features, facial expression, clothing and posture are determining factors that allow us to analyze someone's character.

The present study and project aims to show how Physiognomy and Phrenology play a very important role, since, not only from their theories, the elaboration of characters becomes more intuitive and specific, but also these are still surprisingly current with respect to image and appearance stereotypes that still exist.

The main objective is the reinterpretation and creation of characters of William Shakespeare's tragedy titled *Othello, the Moor of Venice*, from its dramaturgical description. The conception and outcome of the chosen characters are based on the literary portrait made by the author and also on the theories defended by Physiognomy and Phrenology.

Firstly, all the details about each character in the work are analyzed so that the general personality of the characters and their potential physical characteristics may be fully understood. In a later stage, we will proceed to the Conception of the characters in a two-dimensional drawing, which serves as basis or study to then move on to its three-dimensional creation.

To conclude and in a final stage, it is verified to what extent of the theories of L.A. Vaught, a recognized phrenologist from the XIX century, relate to the physical appearance of an individual and the importance that the pseudo-sciences of Physiognomy and Phrenology have when creating characters and making judgments about someone's character from their appearance.

Keywords:

Character; Physiognomy; Phrenology; Portrait; Three-dimensional Drawing

ÍNDICE

ÍNDICE DE FIGURAS	VII
1. Introdução e Objectivos	1
2. Desenvolvimento	3
2.1 Retrato	3
2.2 Fisionomia.....	6
2.3 Frenologia	11
2.4 A Relevância da Concept Art.....	15
2.5 Razão da Escolha da Obra.....	16
2.5.1 Contextualização da Obra e do Autor	18
2.5.2 Representações da Peça.....	20
2.5.3 Sinopse da Obra	25
3. Escolha das Personagens	27
3.1 Traço das Personagens	29
3.1.1 Introdução ao Capítulo	29
3.1.2 Otelo.....	29
3.1.2.1 Desdémona	32
3.1.2.2 Iago.....	33
3.1.2.3 Cássio	35
3.2 Concretização das Personagens.....	37
3.2.1 Introdução ao Capítulo	37
3.3 Otelo – Versão 1.....	40
3.3.1 Características Físicas e Postura.....	40
3.3.2 Vestuário	42
3.3.2.1 Expressão Facial e Contextualização Frenológica	43
3.4 Otelo – Versão 2.....	48
3.4.1 Características Físicas e Postura.....	48
3.4.2 Vestuário	49
3.4.2.1.1 Expressão Facial e Contextualização Frenológica	50
3.5 Desdémona.....	55
3.5.1 Características Físicas e Postura.....	55
3.5.2 Vestuário	56

3.5.2.1	Expressão Facial e Contextualização Frenológica	58
3.6	Iago.....	62
3.6.1	Características Físicas e Postura.....	62
3.6.2	Vestuário	63
3.6.2.1	Expressão Facial e Contextualização Frenológica	65
3.7	Cássio	70
3.7.1	Características Físicas e Postura.....	70
3.7.2	Vestuário	71
3.7.2.1	Expressão Facial e Contextualização Frenológica	72
4.	Relatório.....	77
5.	Considerações Finais.....	78
6.	Bibliografia	80
6.1	Bibliografia Impressa	80
6.2	Bibliografia em Linha	83

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 Retrato. Artur Ramos. Grafite e Pan Pastel	5
Fig. 2 Possível relação das características do rosto com a personalidade de um indivíduo	8
Fig. 3 Temperamentos. Lavater	9
Fig. 4 27 órgãos ou faculdades do cérebro	12
Fig. 5 Características faciais e do crânio. L.A. Vaught.	14
Fig. 6 Richard Burbage.....	21
Fig. 7 Ira Aldridge como Otelo	22
Fig. 8 Anthony Hopkins como Otelo (1981)	23
Fig. 9 Maggie Smith e Frank Finlay em Otelo (1965).....	24
Fig. 10 Otelo Versão 1. Desenho bidimensional	45
Fig. 11 Otelo Versão 1. Desenho tridimensional.....	46
Fig. 12 Otelo Versão 1. Desenho tridimensional. Detalhe	47
Fig. 13 Otelo Versão 2. Desenho bidimensional	52
Fig. 14 Otelo Versão 2. Desenho tridimensional.....	53
Fig. 15 Otelo Versão 2. Desenho tridimensional. Detalhe	54
Fig. 16 Desdémona. Desenho Bidimensional.....	59
Fig. 17 Desdémona. Desenho tridimensional	60
Fig. 18 Desdémona. Desenho tridimensional. Detalhe.....	61
Fig. 19 Iago. Desenho bidimensional	67
Fig. 20 Iago. Desenho tridimensional.....	68
Fig. 21 Iago. Desenho tridimensional. Detalhe	69
Fig. 22 Cássio. Desenho bidimensional	74
Fig. 23 Cássio. Desenho tridimensional	75
Fig. 24 Cássio. Desenho tridimensional. Detalhe	76

1. Introdução e Objectivos

Este projecto visa abordar a concretização e reinterpretação de personagens segundo os conceitos básicos da Fisiognomonia e da Frenologia, apoiando-se ainda nas noções de Retrato e de Concept Art que ajudam na criação das personagens tanto a nível fisionómico como de técnica. A abordagem das personagens surge em dois planos, sendo o primeiro, o plano bidimensional e o segundo, o plano tridimensional. A criação e reinterpretação de personagens surge com base numa longa ligação à área da ilustração e da Concept Art e pelo gosto especial no desenho e escultura tridimensional, devido a projectos passados.

Um dos aspectos relevantes aquando da criação de personagens são as características que as tornam únicas e a forma como se pode evitar o estereótipo, contudo acredita-se que, como base em algumas teorias, pode-se encontrar pontos de ligação, a nível físico, entre personagens com personalidades semelhantes, isto é, se uma personagem tiver um carácter negativo e menos simpático, por exemplo, irá querer-se que a sua expressão e características faciais reflectam isso mesmo.

Para ajudar a estabelecer esta ligação entre o psicológico e o físico, a Fisiognomonia e a Frenologia podem ser ferramentas úteis, na medida em que são pseudociências que apoiam a teoria de que, através do aspecto físico de um indivíduo, consegue-se analisar o seu carácter psicológico. Assim, o objectivo fundamental deste projecto é criar e definir a morfologia das personagens principais da peça de William Shakespeare intitulada “Otelo, O Mouro de Veneza”, a partir dos seus traços e características psicológicas, através da descrição dramática e sem recorrer à representação de actores. Por outras palavras, pretende-se caracterizar as personagens principais da obra escolhida, fazendo assim transparecer as suas personalidades através do desenho e da representação tridimensional, utilizando as ferramentas da Fisiognomonia e da Frenologia, que apesar de falíveis, se apresentam como uma base histórica estável.

O Retrato, mais uma vez, também desempenha um papel crucial na medida em que grande parte da caracterização se apoia nos conceitos básicos deste. Pretende-se ainda mostrar de que forma o estado de espírito e carácter de um indivíduo, de acordo

maioritariamente com a Frenologia, muda o seu aspecto físico, o que foi demonstrado criando a personagem principal, Otelo, em duas versões diferentes de acordo com a sua mudança de personalidade.

Um dos aspectos mais essenciais e que atribui às personagens uma noção de credibilidade maior é o vestuário ou indumentária apropriado não só à época em questão, como ao género e estatuto social. Como tal, toda a pesquisa feita nesse sentido revela-se bastante relevante e crucial de modo a conceder a cada personagem uma identidade própria e credível.

2. Desenvolvimento

Este trabalho de projecto divide-se em dois grupos principais, estado em primeiro lugar, a contextualização e explicação apropriada de cada um dos conceitos e pseudociências usados como base teórica para a concretização das personagens, entre eles, o Retrato, a Fisiognomonía, a Frenologia e a Concept Art.

De seguida, procede-se ao segundo grupo, que engloba a explicação minuciosa de todo o processo prático que está envolvido na criação das personagens, começando pelo esclarecimento da razão da escolha da obra, que abrange de seguida uma contextualização do autor e da sua obra, uma breve sinopse da obra e por último, abordam-se algumas representações da obra e analisam-se as mudanças que esta sofreu a nível teatral ao longo dos séculos.

De seguida, é explicada a escolha das personagens, seguindo posteriormente a descrição de cada uma delas. Por último, surge a concretização das personagens, onde todo o processo prático e também criativo é explicado detalhadamente, comparativamente a cada personagem.

2.1 Retrato

Ao longo da história, o retrato sempre esteve presente como uma imediata forma de comunicação¹ e uma maneira de imortalizar o Homem, perpetuando assim a sua memória e mantendo viva a sua presença.² Nos primeiros milhares de anos, pelo menos, os retratos, desenhados, pintados ou esculpidos, eram reservados principalmente para aqueles considerados importantes o suficiente para serem honrados com uma obra de arte que ostentasse sua imagem. Os ricos - principalmente a realeza e nobreza - e figuras religiosas e históricas importantes foram os temas mais comuns. Na Europa, reis e rainhas tinham seus próprios pintores da corte, encarregados de pintar a família real e os seus vários servos, bem como "pinturas históricas", retratando eventos e figuras

¹ Cf. GUEDES, Mariana (2011) *Retrato Robot, o desenho da identidade ausente*, p. 25

² Cf. AZARA, Pedro (2002) *El ojo e la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, p.14

históricas, como importantes gerais ou líderes de eras passadas. Diego Velazquez e Hans Holbein, o Jovem, estão entre os mais conhecidos desses pintores da corte.

Mais tarde, um pouco depois do Renascimento Italiano, alguns pintores começaram a interessar-se por retrato do homem comum. Johannes Vermeer e Georges De La Tour foram pintores holandeses e franceses, respectivamente, que passaram grande parte de suas carreiras pintando cenas da vida da classe média. Longe dos retratos idealizados e heróicos da nobreza, seu trabalho enfatizava a humanidade quieta e incluía detalhes da vida cotidiana que poderiam ter sido considerados excessivamente banais ou insignificantes em épocas anteriores.³

Sempre houve, no entanto, duas motivações distintas para se retratar o Homem, a de veneração solene já referida, como por exemplo no caso dos bustos romanos, e a de recordação de um cariz mais sentimental, como é o caso de se querer perpetuar um ente querido.⁴ Além disso, é muito importante que tanto o retrato exterior como o retrato interior sejam conseguidos, isto é, não só é essencial captar as características físicas mas também captar a alma, o carácter do indivíduo.⁵

O retrato associa-se, então, a dois tipos de representação, a primeira na qual se tem como base a fisionomia e uma outra que se associa à fisiognomonía, que vai para além do físico. É nesta última forma de representação que este trabalho de projecto se foca. Pode-se encontrar um paralelismo entre o retrato e esta representação subjectiva no teatro, quando o actor encarna a personagem, a qual muda sempre que é representado por um actor diferente. Azara dá-nos esta referência, na qual se percebe que se trata de uma representação a nível psicológico.⁶ Entramos, portanto, no domínio da fisiognomonía, que estará presente no decorrer desta dissertação.

³ HEASTON, Paul (2013) *The History of Portraiture*, acedido em: 14 de Setembro de 2018, em: <https://www.craftsy.com/art/article/the-history-of-portraiture/>

⁴ Cf. RAMOS (2010) p.13

⁵ Cf. BARBA, Miguel Àngel Elvira (2011) *Rostos de Roma, retratos romanos do museu arqueológico nacional, Espanha – Sinceridade e convencionalismo no retrato romano*, p.32

⁶ Cf. AZARA (2002) p.15

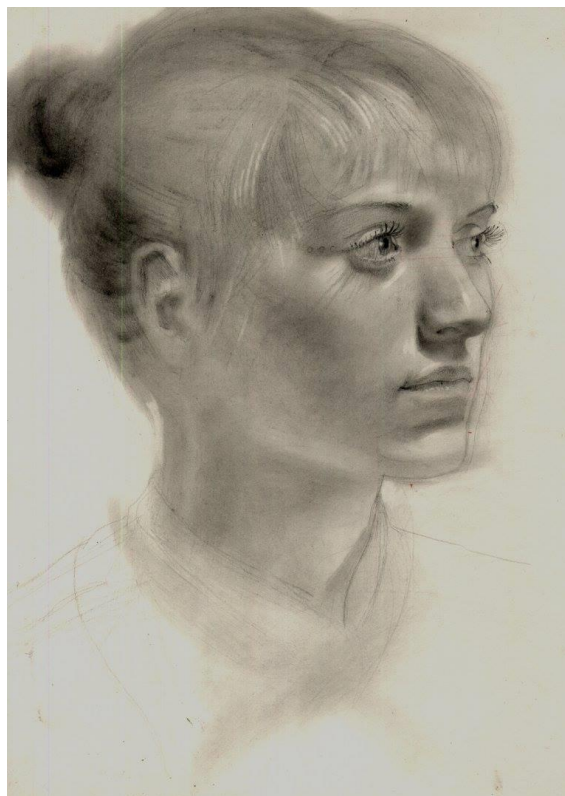


Fig. 1 Retrato. Artur Ramos. Grafite e Pan Pastel

É possível também encontramos um paralelismo entre o retrato e o teatro. Não só os retratos de palco são uma ferramenta bastante importante na divulgação de um espectáculo como, não só o retrato, como também o teatro é a forma de expressão e comunicação mais inerente ao ser humano. Em ambas as artes, encontramos o reflexo de formas de pensar, de emoções e acções. No fundo, o teatro procura sempre retractar algo, quer seja um período, uma sociedade, uma acção ou um mero sentimento. Portanto, é importante perceber o papel do retrato, na medida em que este é a representação final de algo que se pretende representar e entender, tanto a nível físico como psicológico.

Posto isto, o retrato torna-se, de facto, uma ferramenta bastante importante para a realização deste projecto. Para além de ser a forma mais imediata de comunicação, recorreu-se à representação não só da aparência física, na qual o retrato se mostrou fundamental, como também do carácter das personagens escolhidas, onde também está presente o retrato, mas mais predominantemente a fisionomia e a frenologia, áreas estas que estudam mais aprofundadamente o lado psicológico de cada indivíduo. Ainda assim, é inquestionável a importância do retrato psicológico para a criação das

personagens, pois a grande parte de descrição fornecida pelo dramaturgo desta obra é relativa quase exclusivamente às acções, sentimentos e desejos das personagens, e menos a cerca do aspecto físico das mesmas.

2.2 Fisiognomonia

A presença da Fisiognomonia nesta dissertação, como referido anteriormente, é bastante relevante, a fim de se chegar ao objectivo principal de reinterpretação e criação das personagens da obra, bidimensionalmente e tridimensionalmente, através da descrição dramática do autor.

A Fisiognomonia é uma pseudociência que estuda o homem e os seus sinais permanentes, isto é, é a arte de conhecer o carácter humano através das suas características físicas. Desde tempos remotos que se pretendeu conhecer e traduzir pela Fisiognomonia a relação entre o corpo e a mente, tentando corresponder as características físicas com a natureza dos sentimentos. Uma das figuras mais associadas à Fisiognomonia pela sua obra *Bíblia Fisiognomónica* é Lavater.

Um dos primeiros exemplos na história da Fisiognomonia remota aos povos primitivos, quando estes modificavam o rosto com pinturas a fim de causar medo aos seus inimigos. Posteriormente, no Egipto, os sacerdotes modificavam os crânios artificialmente, fazendo-os em torre, pois essa característica simbolizava o facto da família real pertencer a uma casta particularmente distinta e de elevada linhagem.⁷ Além disso, algumas esculturas egípcias já mostravam alguma preocupação na expressão emocional, demonstrando um olhar longínquo ou, como por exemplo, com as sobrancelhas bastantes marcadas, o que reflectia uma noção de grandeza e eternidade.

Já na civilização grega, precedendo a estatuária, a poesia concretiza toda a filosofia da Grécia, para quem o homem era convergência do mundo e o modelo de toda a criação artística. Nos poemas de Homero, os deuses não são incomensuráveis e colossais, mas sim homens maiores e mais belos, numa deslumbrante expressão poética. Por outro lado, no que toca ao culto dos mortos, o baixo-relevo era o método considerado adequado, pois traduzia um sentimento melancólico que imprimia ao

⁷ PEREIRA, Carlos Jordão, *Fisiognomonia – Evolução Histórica*, p.7

mármore a expressão. Desta forma, toda a Grécia era uma enorme oficina de arte, onde são representadas figuras com os típicos sorrisos parados, olhos oblíquos, maçãs do rosto proeminentes ou mesmo com uma nova concepção de beleza, com a boca recta e repousada, os olhos bem rasgados e a fisionomia serena. Mais tarde, esta figura erecta e em repouso é ultrapassada pela tradução de movimento, no instante fugitivo em que o corpo passa de uma posição para outra, apesar da face continuar impassível, não acompanhando a emoção física do corpo.

Finalmente, no séc. IV, começa-se a ver a figura da criança ao colo, onde o rosto da deusa revela um sentimento de ternura maternal. E, mais tarde, o Laocoonte manifesta uma dor física e moral, sendo uma das primeiras obras a concretizar a exteriorização das emoções anímicas. Aristóteles apresenta um trabalho completo sobre Fisiognomonía, *A Fisiognomia*, sendo este considerado o primeiro, no qual sobressai a teoria da semelhança entre o homem e os animais, em que qualidades corporais análogas induziam qualidades intelectuais semelhantes. Este seria o método mais justo, uma vez que os traços do rosto, como manifestação de paixões, eram infinitamente variáveis e de relativa duração.

Na Idade Média, começou a surgir, a par com a Fisiognomonía, a Astrologia e a Quiromancia, o acto de ler e estudar as mãos. Acreditava-se que os traços e lineamentos do homem são, de tempo a tempo, submetidos a mudanças conforme o seu destino e que todos os traços do rosto, juntamente com os das mãos, permitem ler o carácter do indivíduo.

Já durante o Renascimento, Leonardo da Vinci recomenda no seu *Tratado da Pintura*: “pintarás pálidos os vencidos e os derrotados, imprimindo uma direcção vertical no ponto de arranque das sobrancelhas e sulcarás de dolorosas rugas toda a cara em redor; dotarás os lados do nariz com algumas pregas que, em arco, subam desde as asas daquele ao começo do olho; as asas do nariz hão-de estar levantadas, daí as ditas rugas”.⁸ Compreendia-se que as acções dos músculos eram essenciais nos movimentos expressivos.

⁸ DA VINCI, Lionardo (1792) *Trattato della pittura*

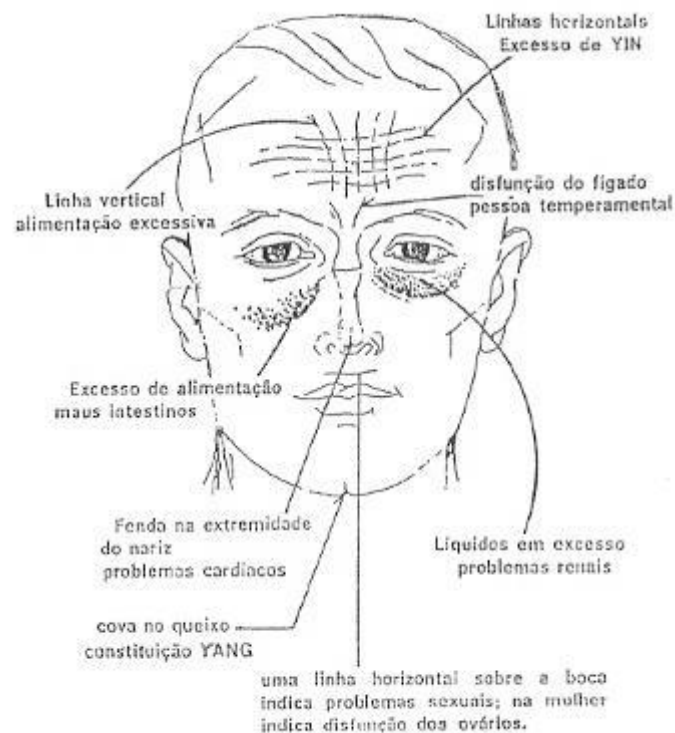


Fig. 2 Possível relação das características do rosto com a personalidade de um indivíduo

Contudo, algumas das fisiognomonias fantasistas ou misteriosas foram repudiadas por Lavater, o impressionante poeta e pintor considerado o messias fisiognomónico. Como referido anteriormente, este escreve a *Bíblia Fisiognomónica* no qual demonstra uma interpretação bastante intuitiva e sentimental da expressão simbólica das qualidades mais recônditas do ser humano, obra que ainda hoje a maioria dos fisiognomonistas preconizam.

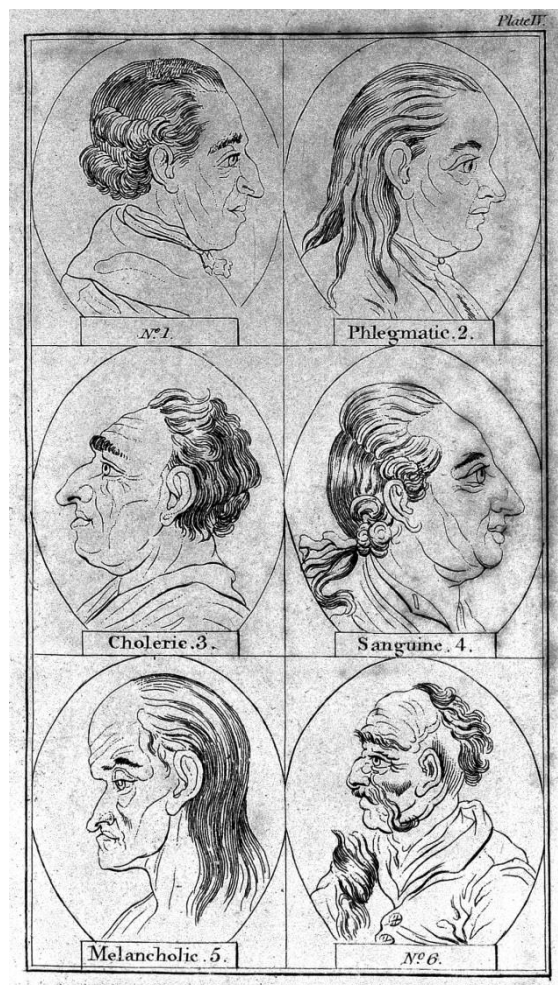


Fig. 3 Temperamentos. Lavater

No séc. XIX, a Fisiognomonia começa a seguir directrizes mais lógicas e científicas e começam a estabelecer-se bases científicas fundamentadas na conformação do crânio, às quais chamamos Frenologia. Entende-se que existem 27 faculdades intelectuais, morais e instintivas, e sendo umas mais desenvolvidas que outras, determinavam o formato do crânio do indivíduo. Contudo, actualmente, parece impossível que certas porções do cérebro se desenvolvam mais rigorosamente que outras, portanto, sob o ponto de vista científico, esta teoria não tem qualquer valor real. No entanto, foi possivelmente dela que nasceu a ideia das localizações anatómicas do cérebro a que os trabalhos de Brodmann (1868-1918), Economo (1876-1931), Koskinas (1885-1975) e tantos outros expressam e que são hoje conhecimentos basilares do sistema nervoso.

Tal como a Frenologia foi um método falível e incerto de adivinhar o carácter humano, a Fisiognomonia geométrica obteve o mesmo resultado. Procurou-se determinar o valor dos músculos da face no jogo das paixões, encontrando assim uma regra exacta para uma fisiologia mímica. Para esta, os sinais fisionómicos são expressões impressas no rosto pelas emoções e sentimentos habituais do indivíduo. Camper, em 1792, o precursor deste método, tinha negligenciado procurar os motivos que levam à tradução de uma emoção por uma expressão facial característica. Moreau de la Sarthe retoma então o problema para afirmar que essa expressão depende unicamente da função de um músculo, específico para cada sentimento.

Mais tarde, na obra do crítico de arte Humbert de Superville, surge uma ideia de representar por linhas simples os olhos, o limite inferior do nariz e os lábios. Estas linhas, se dirigidas para cima e para fora, representam a alegria, se são horizontais, associam-se ao repouso e à calma e, se se encontrarem para baixo e para fora, simbolizam a tristeza.

Duchenne, artista e fisiologista, foi o primeiro a dar à Fisiognomonia mímica uma feição experimental, na qual utilizava um método de contracção, por excitação eléctrica, de músculos isolados e fotografava o indivíduo. Contudo, este método era igualmente falível, pois a passagem da corrente geralmente provocava dores, o que impedia uma contracção muscular isolada, devido aos movimentos involuntários do corpo.

Posteriormente, Charles Darwin estuda intensivamente as emoções complexas do ser humano, presentes na sua obra *Les expressions des émotions chez l'homme et les animaux*. Com a vasta quantidade de dados que obteve, Darwin afirma que as expressões e os gestos nasceram ao longo dos tempos, pelos hábitos e pela hereditariedade e que se traduzem da mesma maneira em todas as raças humanas, em todas as idades e em todos os animais. Pela primeira vez, se relacionam as alterações da fisionomia com a acção directa do sistema nervoso.

Nos nossos dias, o desenvolvimento nítido da psicologia entrelaçou-se bastante com o da Fisiognomonia. O psicólogo Piderit dá importância fundamental ao temperamento, ao físico e à idade, afirmando que estes podem mascarar a verdadeira expressão do rosto. Mantegazza confirma que “uma emoção passageira tem uma

mímica fugitiva, que não deixa nenhum traço; mas quando ela se repete muitas vezes deixa no rosto e noutras partes do corpo impressões duráveis, que podem revelar-nos uma página de história de um homem.” As funções intelectuais dão, portanto, lugar a manifestações corporais. Estas são devidas ao músculo que, graças à sua elasticidade e à sua contractilidade, é um instrumento admirável pelo qual todos os matizes da vida interior se manifestam à periferia.

2.3 Frenologia

À semelhança da Fisiognomonia, a Frenologia vem ocupar um papel importante nesta dissertação como um conceito base, pois ajuda-nos a perceber também a personalidade e carácter de um indivíduo, mais especificamente, baseando-se nas proporções e tamanho da cabeça e do crânio.

A Frenologia é, novamente tal como a Fisiognomonia, uma pseudociência que se dedica a estudar os traços da personalidade de um indivíduo, através da análise do crânio. Contudo, apesar de ser bastante aprofundada e mais bem recebida durante os séculos XIX e XX, hoje em dia, esta pseudociência foi descreditada através de pesquisas científicas.

Quem primeiramente fez surgir a Frenologia foi Franz Joseph Gall (1758-1828), um médico alemão, que criou um sistema construído através de empirismo puro, baseado em cinco princípios: 1) o cérebro é o órgão da mente; 2) os poderes mentais do ser humano podem ser analisados num número definido de faculdade independentes, às quais Gall chama órgãos; 3) essas faculdades são inatas e cada uma tem a sua sede numa determinada região do cérebro; 4) o tamanho de cada uma dessas regiões é a medida do grau no qual a faculdade nela situada forma um elemento constituinte do carácter de um indivíduo; 5) a correspondência entre a superfície externa do crânio e o contorno da superfície do cérebro é suficientemente próxima para permitir ao observador reconhecer os tamanhos dos vários órgãos pela análise da superfície externa da cabeça.

Gall começou por estudar os crânios dos seus colegas, passando para prisioneiros e pacientes de hospícios, onde encontrou características comuns a que chamou “criminosas” e as quais correspondiam a órgãos do cérebro relacionados com homicídios, roubos, etc. Mais tarde, Johann Kaspar Spurzheim (1776-1832) e George

Combe (1788-1858) aderiram à Frenologia e, devido a considerações morais e religiosas, Spurzheim alterou os nomes das várias regiões do cérebro. Definiram-se, portanto, 27 órgãos relativos a diferentes aspectos da personalidade, entre eles, amabilidade, veneração, percepção linguística, percepção temporal, memória, espírito metafísico, consciência, e outros.⁹

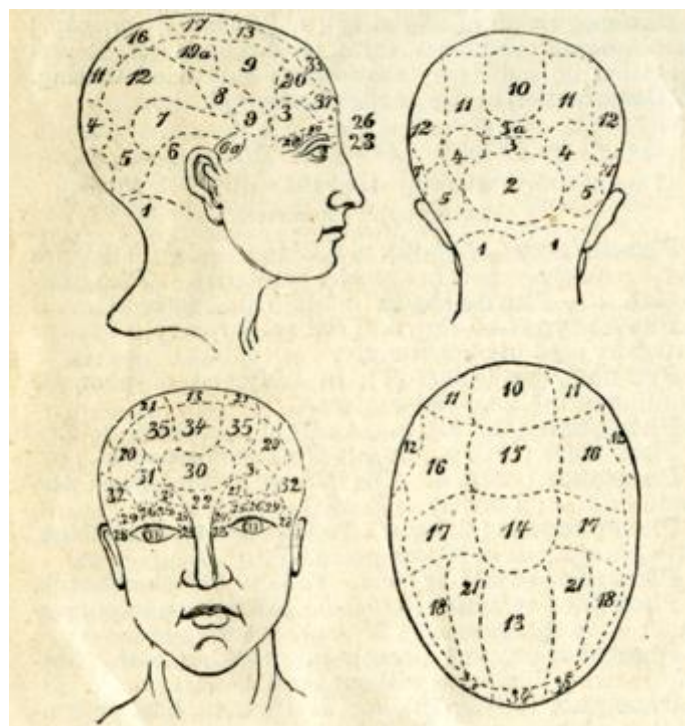


Fig. 4 27 órgãos ou faculdades do cérebro

Assim, a Frenologia foi, em tempos, bastante usada como método de estudo da psicopatia, com o objectivo de procurar elementos comuns entre indivíduos que pudessem sofrer da mesma, e assim encontrar um método rápido de identificação de indivíduos com algum tipo de transtorno e potencialmente perigosos.¹⁰ Se existia um excessivo desenvolvimento do instinto genésico, do amor filial, do talento musical, etc., as correspondentes zonas formariam protuberâncias no lugar correspondente da calote

⁹ The Editors of Encyclopaedia Britannica (2018) *Phrenology*, acedido em: 19 de Setembro de 2018, em: <https://www.britannica.com/topic/phrenology>

¹⁰ GERHARDT, Nando (2014) *Frenologia: Estudo da personalidade e de psicopatia pela forma da cabeça*, acedido em: 19 de Setembro de 2018, em: <http://www.noitesinistra.com/2014/06/frenologia-estudo-da-personalidade-e-de.html#.WwyasUgvzIU>

craniana que, pela palpação, poderiam relevar ao observador as qualidades dessa alma ou carácter. Esta doutrina sensacional teria também uma funesta influência na arte da época. O artista ao modelar a cabeça de um homem notável e na impossibilidade de representar todos os centros imaginados por Gall, nas dimensões reais da fronte, procurava avantajá-la desmedidamente.¹¹

Além disso, a Frenologia não só estuda o tamanho do crânio de cada indivíduo mas também é associada às características do rosto. Tal como L. A. Vaught determinantemente defendia, as cabeças, os rostos e os corpos contam histórias e que, sabendo e combinando, todos os elementos dos quais o ser humano era feito, era facilmente perceptível definir o carácter de um indivíduo. Vaught acreditava que certas características do rosto e do crânio estavam directamente relacionadas com o carácter do indivíduo e como tal, definiu dois grupos que correspondiam à Honestidade e à Falsidade. Cada uma dessas características inclui certas faculdades, isto é, da Honestidade fazem parte a consciência, firmeza e autoconfiança, por exemplo, e a Falsidade inclui faculdades como o desejo sexual, necessidade de aprovação e secretismo. Além destes elementos, Vaught atribuía a cada um destes dois grupos determinadas particularidades físicas, como por exemplo, uma pessoa honesta reunia características como a nuca oblonga, olhos abertos e brilhantes, queixo quadrado e crânio estreito, enquanto que a falsidade era detectada num indivíduo que tivesse a nuca achatada, o queixo pronunciado para a frente, os olhos semicerrados e as orelhas pontiagudas.¹²

No entanto e mais uma vez se verifica que a Frenologia é uma pseudociência falível, visto que estes aspectos específicos não são características comuns a todas as pessoas honestas ou a todas as pessoas mais manipuladoras e negativas, o que descredita a teoria.

A Frenologia aplica-se então a este projecto de tese, porém de uma forma contrária. A única base de trabalho é a obra escrita de William Shakespeare, portanto, neste caso, parte-se de uma descrição escrita para se criar uma imagem visual, ao invés de a partir do elemento visual, tentar analisar-se o carácter psicológico.

¹¹ PEREIRA, Carlos Jordão, *Fisiognomonía – Evolução Histórica*, p.12

¹² VAUGHT, L. A. (1902) *Vaught's Practical Character Reader*

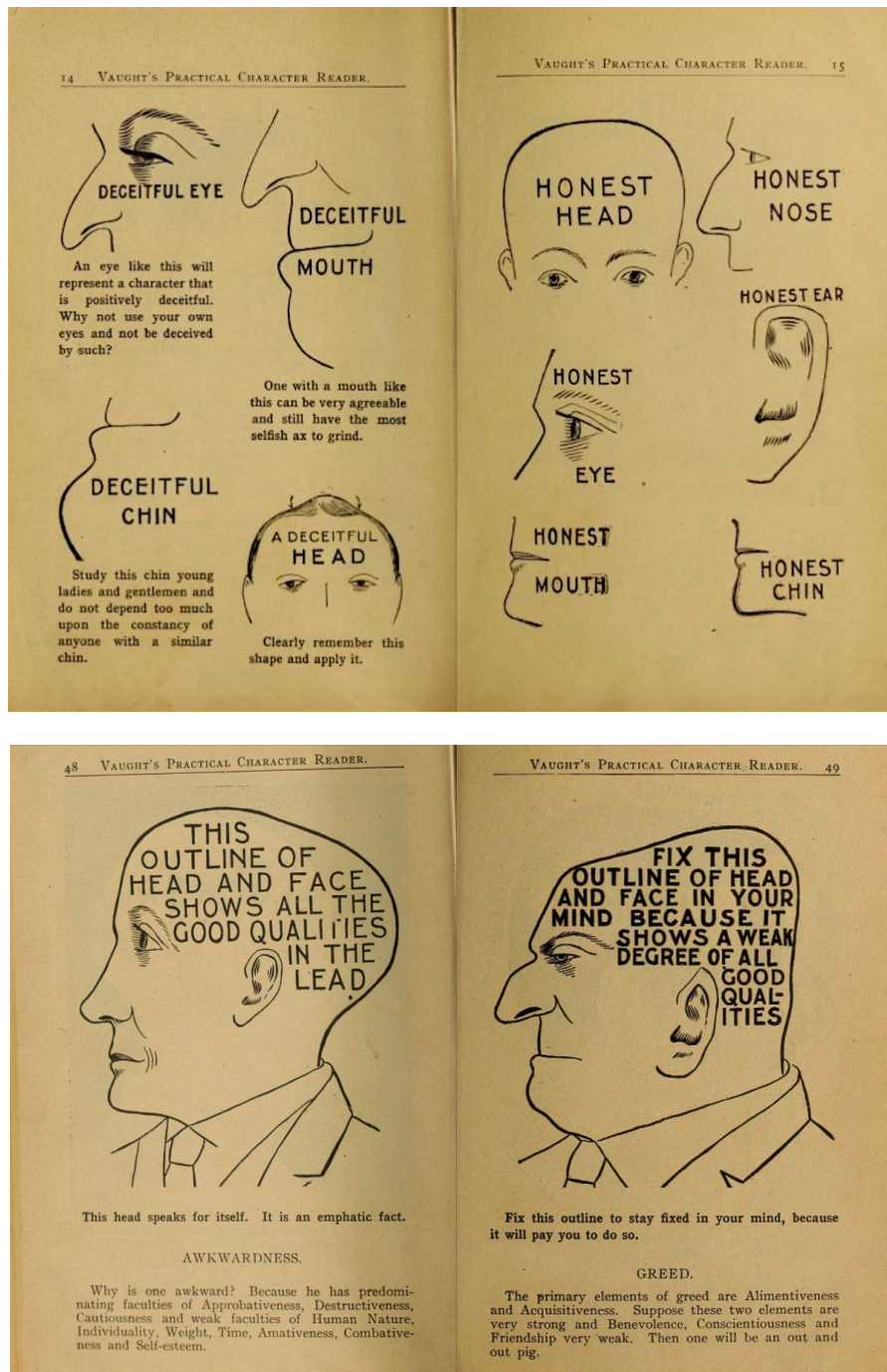


Fig. 5 Características faciais e do crânio. L.A. Vaught.

2.4 A Relevância da Concept Art

A Concept Art¹³ é uma concepção bastante importante durante todo o processo de criação das personagens deste projecto de dissertação. O principal objectivo da Concept Art é transmitir uma representação visual de uma ideia, normalmente usada na indústria dos filmes, videojogos, animação e banda desenhada, antes de ser colocada no produto final. Isto é, a Concept Art visa transmitir a visão geral do design, ao invés de especificar tudo em termos exactos logo no início.

A Concept Art é particularmente importante no processo de criação de um filme ou um jogo moderno, por exemplo, e hoje em dia, vivemos numa época em que, visualmente falando, praticamente tudo é possível, portanto, apesar de existirem milhares de possibilidades, também quer dizer que podem surgir bastantes oportunidades de erro. Portanto, haver um conceito de personagem é a chave para concentrar a visão artística pretendida única e para resolver quaisquer problemas visuais que podem ser problemáticos. O objectivo da Concept Art é, então, reduzir a margem de erro, e consequentemente, reduzir o tempo e custo envolvido nas criações dos filmes, etc. Contudo, é um processo interactivo, onde acertar à primeira é raro.

Há que fazer, no entanto, a distinção entre Concept Art e ilustração, que não são, de facto, a mesma coisa. São evidentes as semelhanças a nível de técnicas e a qualidade de ambas as áreas, porém a diferença assenta no facto de, em Concept Art, o artista procurar explorar rapidamente as ideias e comunicá-las da forma mais eficaz possível, enquanto o papel de um ilustrador é criar uma obra final altamente polida. É importante lembrar que a Concept Art faz parte de um processo de produção maior, como já mencionado anteriormente, ao contrário do exemplo da ilustração, que é considerada uma entidade artística própria.¹⁴

Neste trabalho de projecto, recorreu-se então bastante às técnicas desenvolvidas em Concept Art, no sentido em que se pretendia criar e interpretar visualmente, de uma forma relativamente rápida e eficiente, a ideia que se tinha retido das personagens

¹³ LILLY, Elliott J. (2015) *Big Bad World of Concept Art for Video Games*

¹⁴ Creative Blog Staff (2012) *Just what is concept art?*, acedido em: 24 de Setembro de 2018, em: <https://www.creativebloq.com/career/what-concept-art-11121155>

escolhidas, após a análise profunda da obra, para posteriormente produzir-se, de uma forma mais polida e final, as personagens tridimensionalmente.

Sendo assim, uma das técnicas da Concept Art mais usadas e que se mostrou, de facto, úteis foi, primeiramente o conceito de pesquisa dinâmica, permitindo ter-se uma visão mais clara de funcionalidade, isto é, efectuou-se a pesquisa à medida que se que desenhava e criavam esboços, o que permitiu que não se corresse o risco de ter material de referências em demasia¹⁵. Além disso, a Concept Art mostrou-se ainda apropriada como base teórica e prática pelas suas noções, não só de composição como de legibilidade e eficácia com que toda a informação do desenho ou modelo tem de ser transmitida.¹⁶

2.5 Razão da Escolha da Obra

Ao longo do processo de pesquisa para o tema do trabalho de projecto, pretendia-se que a obra escolhida englobasse algumas características específicas, sendo a principal o facto de ter um enredo e personagens bastante dramáticas, visto que as características mais dramáticas e trágicas tendem a ser consideradas as mais acentuadas e evidentes a nível visual, o que se revela bastante útil e interessante na concretização desta dissertação.

Chegou-se à conclusão de que o dramaturgo William Shakespeare se destacou, de facto, pelas suas peças trágicas, nomeadamente na segunda fase da sua produção dramática, entre os anos 1602 e 1610. As suas tragédias reúnem um determinado número de elementos bastante próprios que as caracterizam e distinguem de quaisquer outras tragédias, como é exemplo o elemento do herói trágico ou a falta de justiça

¹⁵ Cf. VOLOSHCHUK, Nazariy (2018) *As novas tendências de Concept Art: A Concepção Tridimensional*

¹⁶ SERRANO, Armand (2018) *Concept design tips for artists*, acedido em: 24 de Setembro de 2018, em: <https://www.creativebloq.com/how-to/concept-design-tips-for-artists/2>

poética que envolve um triste desfecho à maior parte das personagens, mesmo as de bom carácter e ditas não-vilãs¹⁷.

Portanto, após alguma análise das suas obras trágicas, destacando entre elas “Hamlet”, “O Mercador de Veneza” e “MacBeth”, mostrou-se bastante interesse pela peça intitulada “Otelo, o Mouro de Veneza”, de 1603, pela diversidade psicológica e física das personagens principais, correspondendo assim a um leque quase total das características do ser humano. Também pelo seu enredo não só trágico como surpreendentemente actual, no qual se apresenta momentos de grande rivalidade e traição entre as personagens, o que se torna, de facto, deveras interessante do ponto de vista da representação dos traços psicológicos e físicos das personagens. Além disso, esta obra destacou-se pelo seu alto grau de inovação, criatividade e espírito revolucionário para a época.¹⁸

Outra das principais razões que motivaram a escolha desta peça foi o facto da personagem principal, Otelo, ser uma óptima representação e exemplo de um indivíduo que passa por uma drástica mudança a nível da personalidade e estado de espírito, demonstrando assim duas versões psicológicas que se revelam, de facto, bastante interessantes para a criação da sua personagem nessas mesmas duas versões, apoiadas nas ideologias da Frenologia.

Portanto, visto que este projecto se desenvolve em torno da interpretação e criação da morfologia das personagens através da ligação entre as suas características psicológicas e físicas, apoiando-se principalmente nos conceitos da Fisiognomonia e da Frenologia, esta peça contém bastante informação e descrição de carácter relevante que permitirá interpretá-la de modo a poder dar vida às suas personagens da forma mais fiel e única possível.

¹⁷ RAFIQ, Muhammad (2017) *Definition and Characteristics of Shakespearean Tragedy*, acedido em: 20 de Maio de 2018, em: <https://owlcation.com/humanities/Shakespearean-Tragedy-Definition-and-Characteristics-of-Shakespearean-Tragedy>

¹⁸ RESENDE, Manuel (2010) *A Tragédia de Otelo, o Mouro de Veneza (prefácio)*, pág. 8

2.5.1 Contextualização da Obra e do Autor

William Shakespeare¹⁹ foi um dramaturgo, actor e poeta inglês do século XVI, nascido em 26 de Abril de 1564 e falecido em 23 de Abril de 1616, em Stratford-upon-Avon. Shakespeare é mundialmente conhecido pelas suas peças de teatro, que incluem maioritariamente tragédias e comédias, que captam uma gama completa de emoções e conflitos humanos. As obras de William Shakespeare têm sido levadas a palco em inúmeras vilas, aldeias, cidades e metrópoles por mais de 400 anos.

Contudo, a história pessoal de William Shakespeare é pouco conhecida. Existem duas fontes primárias que fornecem aos historiadores um esboço básico de sua vida. Uma fonte é o seu trabalho - as peças, poemas e sonetos - e a outra é a documentação oficial, como registros da igreja e do tribunal. No entanto, estes apenas fornecem breves esboços de eventos específicos da sua vida e fornecem pouco sobre a pessoa que experienciou esses eventos.

Existem escassos registros sobre a infância do autor, e praticamente nenhum sobre a sua educação. Provavelmente, Shakespeare frequentou a King's New School, em Stratford, que ensinava leitura, escrita e os clássicos. Mas essa incerteza em relação à sua educação levou alguns a levantar questões sobre a autoria de seu trabalho e até mesmo sobre se William Shakespeare teria existido ou não. William Shakespeare casou-se com Anne Hathaway em 28 de novembro de 1582, em Worcester, na província de Canterbury. Hathaway era de Shottery, uma pequena aldeia a uma milha a oeste de Stratford. William tinha 18 anos e Anne tinha 26 anos e já estaria grávida. A sua primeira filha, Susanna, nasceu em 26 de maio de 1583. Dois anos depois, em 2 de fevereiro de 1585, nasceram os gêmeos Hamnet e Judith. Hamnet morreu de causas desconhecidas aos 11 anos.

Embora seja difícil determinar a cronologia exacta das peças de William Shakespeare, ao longo de duas décadas, de 1590 a 1613, ele escreveu um total de 37 peças em torno de vários temas principais. Com excepção da trágica história de amor Romeu e Julieta, as primeiras peças de William Shakespeare foram principalmente dramas históricos, tais como *Henrique VI* (Partes I, II e III), *Ricardo II* e *Henrique V*.

¹⁹ ACKROYD, Peter (2005) *Shakespeare: The Biography*

Shakespeare também escreveu várias comédias durante o seu período inicial como, por exemplo, *Sonho de uma Noite de Verão*, *O Mercador de Veneza* e *Muito Barulho por Nada*. Foi nos últimos anos de vida de William Shakespeare, depois de 1600, que ele alegadamente escreveu as tragédias *Hamlet*, *Otelo*, *o Mouro de Veneza*, *King Lear* e *Macbeth*. Nestes, os personagens de Shakespeare apresentam impressões vívidas do temperamento humano que são atemporais e universais.

Em relação ao seu estilo de escrita, as primeiras peças de William Shakespeare foram escritas no estilo convencional da época, com metáforas elaboradas e frases retóricas que nem sempre se alinham naturalmente com o enredo ou personagens da história. No entanto, Shakespeare foi inovador, adaptando o estilo tradicional aos seus próprios propósitos e criando um fluxo mais livre de palavras. Com apenas pequenos graus de variação, Shakespeare usou principalmente um padrão métrico que consiste em linhas de pentâmetro iâmbico não-rimado, ou verso em branco, para compor as suas peças. Ao mesmo tempo, há passagens em todas as peças que se desviam disso e usam formas de poesia ou prosa simples, o que mais uma vez prova a sua capacidade de inovação.²⁰

Relativamente à obra abordada nesta dissertação, *Otelo*, *o Mouro de Veneza*, esta é uma tragédia com 5 atos, escrita em 1603-1604 e publicada em 1622 a partir de uma transcrição de um manuscrito autoral. A peça é derivada do enredo de “De gli Hecatommithi”, de Giambattista Giraldi (1565), que Shakespeare parece ter conhecido no original italiano pois não havia sido traduzida para o inglês. A linguagem de Shakespeare, rica e criadora, contém todos os elementos anglo-saxónicos e latinos da língua inglesa, que o poeta enriqueceu com um maior número de citações, locuções e frases proverbiais do que qualquer outro autor, respeitando a versão original, mas fez algumas modificações: Shakespeare busca a comédia e o romance naturalmente, mas chega à tragédia por meio da violência e da ambivalência.²¹

²⁰ Biography.com Editors (2014) *William Shakespeare Biography*, acessado em: 24 de Abril de 2018, em: <https://www.biography.com/people/william-shakespeare-9480323>

²¹ NASCIMENTO, Cláudia (2010) *Resumo e Análise da obra – Otelo – William Shakespeare*, acessado em: 24 de Abril de 2018, em: <https://profaclaudiacem804.webnode.com.br/news/resumo-e-analise-da-obra-otelo-william-shakespeare/>

Esta obra é provavelmente a mais famosa exploração literária dos poderes da inveja, do ciúme e da desconfiança. Além disso, está entre os primeiros trabalhos literários que abordam diferentes etnias e o racismo.²²

2.5.2 Representações da Peça

Desde 1604, quando esta obra foi pela primeira vez apresentada em teatro, no WhiteHall Palace em Londres, já foram realizadas múltiplas representações internacionais da mesma. Contudo, existem diferenças circunstanciais entre a maior parte das representações desta peça. Pouco se sabe, porém, sobre as primeiras produções da mesma, embora se possa afirmar com alguma certeza que elas pareceriam e soariam bem diferentes das apresentações mais modernas de Otelo. Estilos de actuação, tecnologias de palco, até mesmo expectativas sobre o comportamento do público sofreram enormes mudanças nos últimos quatrocentos anos, e algumas mudanças nas convenções teatrais - particularmente aquelas que envolvem práticas de selecção de elenco - tiveram impacto significativo na peça.²³

Apesar de Otelo ser claramente uma personagem de origem negra, de acordo com a obra, nem sempre foi representado por um actor dessa raça. A primeira vez que esta tragédia foi representada, em Londres, Otelo foi encarnado por um actor caucasiano, Richard Burbage, usando maquilhagem facial preta. Nessa época, não havia hipótese de usar um actor negro para o papel, pois não havia actores profissionais de raça negra na Inglaterra e, mesmo que houvesse, a sua participação não seria permitida.²⁴ Apesar de tudo, na altura, toda a mudança de carácter pela qual a personagem Otelo passa durante a obra, começando por ser um general honrado e

²² RYAN, Kiernan (2016) *Racism, misogyny, and "motive malignity" in Othello*, acedido em: 24 de Abril de 2018, em: <https://www.bl.uk/shakespeare/articles/racism-misogyny-and-motiveless-malignity-in-othello>

²³ SLIGHTS, Jessica, *Othello; a History of Performance*, acedido em: 29 de Novembro de 2017, em: http://internetshakespeare.uvic.ca/m/doc/Oth_PerfHistory/complete/

²⁴ AROGUNDADE, Bem (2012) *The First Ever Black Othello*, acedido em: 2 de Dezembro de 2017, em: https://www.huffingtonpost.com/ben-arogundade/first-black-othello-actor-_b_1651072.html?guccounter=1

respeitado até cometer homicídio e suicídio, incentivado pela raiva e ciúme, era vista como sendo um tipo de temperamento típico da raça negra.²⁵



Fig. 6 Richard Burbage

Somente cerca de 200 anos depois é que, pela primeira vez, um actor de raça negra encarnou Otelo nesta peça. Ira Aldridge, um actor afro-americano, foi o primeiro actor negro a protagonizar esta tragédia, em Londres, em 1825.²⁶ Todavia, durante o séc. XVIII e princípios do séc. XIX, Londres era o epicentro dos apoiantes da escravatura, o que naturalmente se reflectiu numa enorme resistência à presença do primeiro Otelo negro. Consequentemente, a imprensa conduziu uma campanha de racismo contra o actor. Ao ser forçado a sair de Londres, continuou a sua tournée por outras grandes cidades inglesas e ainda por algumas capitais europeias, onde foi, felizmente, muito bem recebido e elogiado, sendo até mesmo referido como a melhor e mais fiel representação de Otelo até então²⁷. Contudo, apesar da representação de Aldridge e posteriormente de Paul Robeson, em 1930, enquanto Otelos negros, ainda se

²⁵ SLIGHTS, Jessica, *Othello; a History of Performance*, acedido em: 2 de Novembro de 2017, em: http://internetshakespeare.uvic.ca/m/doc/Oth_PerfHistory/complete/

²⁶ History Extra (2016) *Ira Aldridge: Shakespeare's black Othello*, acedido em: 2 de Novembro de 2017, em: <https://www.historyextra.com/period/elizabethan/ira-aldrIDGE-shakespeares-black-othello/>

²⁷ RESENDE, Manuel (2010) *A Tragédia de Otelo, o Mouro de Veneza (prefácio)*, pág. 14

continuaram a utilizar actores de raça branca para desempenharem o papel até à década de 1960.



Fig. 7 Ira Aldridge como Otelo

Esta peça, entretanto, teve um grande sucesso no mundo do cinema e da televisão. A primeira versão cinematográfica feita em 1952, apresenta uma exploração psicologicamente tensa do casamento, vida militar e diferença racial contra um pano de fundo de Marrocos. A próxima longa-metragem da peça, esta com a linguagem e as personagens shakespearianos, foi realizada em 1965, apresentando fortes actuações de Maggie Smith como Desdémona e Frank Finlay como Iago. Porém, o filme é mais lembrado pela lendária apresentação de Laurence Olivier como Otelo, caracterizado com maquilhagem de palco preta. O desempenho de Olivier, embelezado por uma peruca, maquilhagem pesada e um sotaque descrito como nigeriano, sul-africano ou ocidental, agora aparece como uma imitação grotesca da negritude, mas foi amplamente elogiada na época. Otelo domina o filme por toda parte, controlando grandiosamente nas cenas de abertura, implacavelmente brutal nos seus momentos finais, e sempre a

vítima das manipulações estranhamente gentis de Iago. É também identificado em Iago uma ansiedade baseada na homossexualidade reprimida, uma leitura que influenciaria os retratos posteriores do personagem por atores como David Suchet (1985), Ian McKellen (1989) e Kenneth Branagh (1995). Finlay interpreta-o como um homem cuja angústia sobre sua própria natureza desperta nele uma repulsa maldosamente racista de seu comandante.

Mais tarde, em 1981, a tradição de apresentar actores brancos no papel principal continuou com o conhecido actor Anthony Hopkins, numa adaptação bastante notória, onde é desenvolvida uma dimensão feminista, deixando de parte a perspectiva política e racial, visto que a malevolência das personagens masculinas é mais focada em Desdémona e Emília, cujo amor e inteligência demonstram defesas lamentavelmente inadequadas contra as forças do ultraje patriarcal.²⁸



Fig. 8 Anthony Hopkins como Otelo (1981)

A nível de vestuário e aspectos físicos, desde o séc. XVII, as personagens foram representadas de inúmeras formas, sendo Otelo a personagem que mais mudanças sofreu ao longo dos tempos. Desde uniformes militares apropriados ao cargo de general, a uma indumentária mais nobre e real, tipicamente renascentista, ou até mesmo a apenas simples mantos sobre o corpo, de tudo um pouco foi visto nas várias representações desta peça. Além, naturalmente do facto, como já referido, de serem usados actores

²⁸ SLIGHTS, Jessica, *Othello; a History of Performance*, acedido em: 2 de Novembro de 2017, em: http://internetshakespeare.uvic.ca/m/doc/Oth_PerfHistory/complete//

caucasianos maquilhados de preto que, a maior parte das vezes, pouco semelhanças faciais tinham com negróides.²⁹

Em relação ao vestuário da personagem Desdémona, este pouco variava, sendo sempre vestidos renascentistas e cabelos compridos, por vezes loiros, por vezes castanhos. As restantes personagens seleccionadas são geralmente representadas com uma indumentária tipicamente militar e mais casual.



Fig. 9 Maggie Smith e Frank Finlay em *Otelo* (1965)

²⁹ Cf. RANKER, *30 Actors who have played Othello*, acedido em: 2 de Novembro de 2017, em: <https://www.ranker.com/list/actors-who-have-played-othello/celebrity-lists>

2.5.3 Sinopse da Obra

De modo a contextualizar a apresentação das personagens escolhidas e as suas características físicas e psicológicas, é importante resumir o enredo desta obra.

A história tem lugar nos finais do séc. XVI, durante as guerras entre Veneza e a Turquia. Numa fase inicial, apenas durante o primeiro Acto, o enredo passa-se em Veneza, Itália, e posteriormente em Alepo, na ilha de Chipre.

Numa rua de Veneza, o vilão Iago reclama com Rodrigo, um fidalgo veneziano, que Otelo, o mouro, escolheu Cássio para ser seu tenente, em vez de a si mesmo. Iago, com inveja e Rodrigo com intenção de se conseguir os favores de Desdémoma, informam então Brabâncio, pai de Desdémoma, que a sua filha está envolvida com Otelo. Brabâncio hesita em acreditar neles, já que Rodrigo tem sido um pretendente indesejado de Desdémoma, porém o senador rapidamente se apercebe que a sua filha se encontra desaparecida.

Na casa de Otelo, Cássio e outros oficiais chegam anunciando a Otelo assuntos urgentes. Brabâncio então entra e ordena que prendam Otelo, acusando-o de usar feitiços e poções para conquistar Desdémoma. No entanto, Otelo consegue provar que tal não se sucedeu e Brabâncio relutantemente abençoa o seu casamento.

Entretanto, sabe-se que a frota turca está a navegar em direcção a Chipre, por isso o duque pede a Otelo que este vá defender a ilha e Desdémoma pede para o acompanhar. Otelo pede ingenuamente a Iago que cuide de Desdémoma e o acompanhe também para Chipre. Enquanto isso, Rodrigo lamenta-se a Iago que ele perdeu Desdémoma desde que Otelo se casou com ela e Iago consegue convencê-lo a ganhar dinheiro ao vender as suas terras e jóias. Além disso, Iago garante a Rodrigo que, com o tempo, Desdémoma se cansará de Otelo e ela voltará a estar disponível. Iago, por sua vez, revela ao leitor que ele está apenas a usar Rodrigo pelo seu dinheiro.

Iago começa então a planejar a sua vingança contra Otelo por ter escolhido Cássio como seu tenente. A primeira intriga que planeia é dizer a Rodrigo que acredita que Desdémoma está apaixonada por Cássio, com base no convívio cordial e ligeiro entre os dois antes de Otelo chegar. Assim, convence Rodrigo a provocar um conflito

com Cássio para que este se veja envolvido em problemas com as autoridades locais. Sozinho, Iago revela os seus planos para deixar Otelo com ciúmes de Cássio e/ou Rodrigo por cortejar Desdémona.

Durante a maior parte do enredo, Iago concebe vários planos de vingança e manipulação, começando por embebedar Cássio, que leva Otelo a despromovê-lo de tenente. De seguida, Iago convence Cássio a pedir a Desdémona que interceda junto do marido a favor da restituição do seu cargo. Entretanto, Iago vai tentando convencer Otelo de que a sua esposa lhe é infiel com Cássio. Mais tarde, outro dos seus planos engendrados foi fazer com que a sua esposa, Emília, roubasse a Desdémona um lenço de grande valor sentimental que lhe teria sido oferecido por Otelo. Iago, já em posse do lenço, arranja forma de o colocar no quarto de Cássio para alimentar as suspeitas de Otelo.

Otelo, apesar de confiar inteiramente em Iago, mas também cego de amor por Desdémona releva a Iago o quão deprimido está e grita com ele, exigindo provas que sustentem as suas suspeitas. Iago afirma então que ouviu Cássio a falar do seu amor por Desdémona enquanto dormia e que o vira a limpar a barba com o referido lenço. Após esta a derradeira revelação, Otelo nomeia Iago como seu tenente e ordena que este mate Cássio dentro dos próximos três dias. Quanto a Desdémona, Otelo deseja a sua morte também.

Entretanto, Desdémona e Emília procuram o lenço perdido até Otelo aparecer e afirmar ter uma constipação, perguntando então a Desdémona pelo seu lenço, ao que esta responde que não o tem, mas promete que não está perdido. Otelo, enfurecido, sai. Enquanto isso, Iago vai continuamente alimentando a intriga, provocando a revolta em Otelo, o que o leva à loucura, começando por ser rude e violento para com a sua esposa, porém planeando já matá-la na noite seguinte.

Nessa noite, Iago acaba por convencer Rodrigo, que já o teria confrontado por lhe ter dado todas as suas jóias e não ter obtido nenhuma resposta de Desdémona, a matar Cássio pois assim ele teria mais hipótese de se envolver com Desdémona. Contudo, Iago confessa sozinho que ambos devem morrer, caso contrário, a sua trama será revelada. Rodrigo ataca então Cássio, cortando uma das suas pernas, apesar de ser

também ferido por este. Mais tarde, Iago encontra-os sozinhos e apunhala Rodrigo mortalmente, ficando Cássio ainda vivo.

Entretanto, Otelo dirige-se ao quarto onde Desdémona está e sufoca-a até morrer, apesar de Emília ainda a tentar socorrer. Otelo, questionado quanto à razão de ter cometido tal crime, afirma que fora Iago quem lhe tinha contado sobre o alegado envolvimento entre a sua esposa com Cássio, o que acaba por ser desmentido por Emília que confessa que tinha sido Iago que lhe pediu para roubar o lenço a Desdémona. Otelo, depois de se dar conta da manipulação e das mentiras de que fora alvo, ataca Iago apesar de estar desarmado. Contudo, ao se aperceber, arrependido, do crime que tinha cometido acabar por se apunhalar, tirando assim a sua própria vida. No final, Ludovico, parente de Desdémona, prende Iago e garante que ele será devidamente condenado e castigado.

3. Escolha das Personagens

O processo da escolha das personagens para este projecto mostrou-se ser relativamente simples e adequado para o efeito e objectivo do mesmo. Apesar desta obra de Shakespeare, como muitas outras, incluir uma pluralidade de personagens, principais, secundárias e figurantes, a história foca-se sobretudo nas personagens principais, tendo essas assim uma descrição e detalhes mais exaustivos.

Não podendo, portanto, abordar todas as personagens da obra neste projecto, escolheu-se, entre as personagens principais e as secundárias, dar enfoque às quatro personagens que mais intervêm na história e sobre as quais há mais informação detalhada. Estas são, logicamente, Otelo, a personagem que dá nome à obra; Iago, o dito vilão; Desdémona, a amada esposa de Otelo; e Cássio, o tenente de Otelo.

Contudo, a escolha destas personagens não se resume meramente ao facto das mesmas possuírem um papel importante nesta tragédia. Um dos motivos pelos quais se optou por caracterizar e transpor para um plano bi- e tridimensional estas personagens foi o enorme leque e diversidade de personagens tipo. Isto é, estas quatro personagens representam um leque variado de personalidades do ser humano, em geral, para além

disto ser mostrado de uma forma muito clara. Portanto, estes vários aspectos do carácter do ser humano que encontramos nestas personagens fazem-nos perceber que há um pouco de nós em cada uma delas. Esta obra é, então, um espelho claro das características do ser humano, embora um pouco mais exagerado ou amplificado, como é comum na dramaturgia. A visualização e o processo de criação destas personagens tornaram-se também um procedimento bastante intuitivo e interessante pelo mesmo motivo.

De forma a contextualizar um pouco o que foi dito anteriormente, de um modo geral, Otelo representa o típico protagonista, eloquente, respeitado e com uma grande presença física. Além disso, a sua personagem releva tanto o seu lado honroso, como o seu momento de perdição e de mau carácter, que acontece no final da obra. Portanto, é bastante comparável com o ser humano no geral, no sentido em que todos temos um dito lado bom e um lado menos bom e também tendo em conta, de acordo com a base teórica da Frenologia, como já mencionado anteriormente, Otelo ao revelar esses seus dois lados da personalidade, faz com que se possa mostrar a ligação e a reflexão que o carácter psicológico tem com o aspecto físico; Iago, alferes de Otelo, exhibe claramente o papel de vilão, principalmente o seu lado manipulador, obsessivo e vingativo, o que de novo é fácil encontramos no ser humano em geral; Desdémona patenteia uma versão tipicamente esperada da mulher, dócil e pura, ainda que determinada e segura de si mesma; Cássio, por último, sendo um soldado jovem e inexperiente, representa o carácter dedicado e leal do ser humano.

Esta obra torna-se, de facto, interessante para a criação de personagens através da sua descrição pelas características claramente diversificadas e acentuadas que estas apresentam, mas também, não menos importante, pelo facto de haver essa mesma diversidade a nível físico, como é notável pela origem e raça da personagem Otelo, um mouro, que geralmente e principalmente na época em que foi escrita a obra, não era de todo comum a integração de personagens não caucasianas em dramaturgias.³⁰

³⁰ RYAN, Kiernan (2016) *Racism, misogyny, and “motive malignity” in Othello*, acedido em: 24 de Abril de 2018, em: <https://www.bl.uk/shakespeare/articles/racism-misogyny-and-motiveless-malignity-in-othello>

3.1 Traço das Personagens

3.1.1 Introdução ao Capítulo

Neste capítulo, procedeu-se à caracterização física e psicológica das personagens escolhidas, Otelo, Desdémona, Iago e Cássio, baseada naturalmente na descrição feita pelo autor, nas suas falas e acções, bem como na incontornável interpretação pessoal. Esta caracterização parte, em primeiro lugar, dos próprios actos e atitudes que estas personagens têm ao longo do enredo, bem como do teor dos diálogos entre elas ou a propósito delas. Em segundo lugar, foram também tidas em conta as características espectáveis para as mesmas, de acordo com a época e os lugares onde se desenrola a história, no que diz respeito, por exemplo, aos valores e costumes vigentes.

Esta apreciação é importante para o projecto na medida em que sem ela não seria possível criar ou definir visualmente cada personagem de um modo fiel, pois a personalidade e o carácter revelado pelas palavras e actos de cada personagem estão inegavelmente ligados ao físico e fisionómico, de acordo, mais uma vez, com as teorias da Fisiognomonia e da Frenologia, que defendem que, de alguma forma, todas as emoções, sentimentos e pensamentos são exteriorizados e passíveis de apreciação.

3.1.2 Otelo

Otelo, sendo a personagem principal, é muitas vezes não só referido e abordado pelas outras personagens, como também participa bastante nos diálogos. Como tal, surgem muitas referências a nível das suas características físicas e do seu carácter psicológico.

Sabe-se que Otelo é mouro, de raça mais escura, pois tal como o próprio título sugere, também podemos observar, no início da obra, nas falas do 3º gentil-homem (Acto II, Cena I)³¹, de Iago (Acto I, Cena I)³² e de Brabâncio (Acto I, Cena II)³³, e

³¹ Shakespeare, William (1602) *Othello, the Moor of Venice*, “...Lieutenant to the warlike Moor Othello...” Acto II, Cena I

também um pouco ao longo da obra referem-se ao facto de Otelo ser negróide e de pele mais escura. Além disso, o próprio Otelo, se refere a si próprio como sendo de raça negra, quando afirma “porque sou negro” (Acto III, Cena III).³⁴ É também referido que este tem lábios grossos, o que nos leva mais uma vez a acreditar que Otelo é de facto de raça negra (Acto I, Cena I).³⁵ Emília também afirma “Apaixonada ela estava da sua indigna escolha”, o que nos permite mais uma vez perceber que Otelo era mal aceite pela sociedade, que o considerava indigno de Desdémona, por ser negro (Acto V, Cena II).³⁶

Além da sua raça, um dos aspectos físicos mais referidos é o facto de ter atingido provavelmente a meia-idade. O próprio se lamenta por vezes da sua idade, quando diz “não desejo...acalmar o ardor da mocidade – que já deixei de lado...” (Acto I, Cena III) e ainda quando afirma “... porque já me encontro no declive da idade – mas não tanto -...” (Acto III, Cena III)³⁷. Além disso, é muitas vezes rebaixado e insultado, nomeadamente por Iago, relativamente ao assunto: “um velho bode negro...” (Acto I, Cena I).³⁸ Conseguimos também depreender a probabilidade de que Otelo possa ser de religião islâmica por ser circuncidado (Acto V, Cena II).³⁹

A nível psicológico, Otelo é a única personagem mutável da história, pois sofre uma grande evolução ao longo do enredo da história, sendo no final o oposto do que fora no início. Começamos por conhecer Otelo como uma pessoa calma e segura de si, no que diz respeito aos seus dotes de general (Acto I, Cena II).⁴⁰ Contudo em relação à sua idade e raça, como referido anteriormente, mostra alguma baixa auto-estima e

³² Shakespeare, William (1602) *Othello, the Moor of Venice*, “(...)his Moorship’s ancient” Acto I, Cena I

³³ Idem, “...run from her guardage to the sooty bosom of such a thing as thou...”, Acto I, Cena II

³⁴ Ibidem, “Haply, for I am black...”, Acto III, Cena III

³⁵ Ibidem, “What a full fortune does the thick-lips owe...”, Acto I, Cena I

³⁶ Ibidem, “She was too fond of her filthy bargain.”, Acto V, Cena II

³⁷ Ibidem, “Not to comply with heat – the young affects in my defunct-...”, Acto I, Cena III; “...for I am declined into the vale of years – yet that’s not much -...”, Acto III, Cena III

³⁸ Ibidem, “... an old black ram...”, Acto I, Cena I

³⁹ Ibidem, “... I took by th’throat the circumcised dog and smote him – thus. (He stabs himself)”, Acto V, Cena II

⁴⁰ Ibidem, “...and my demerits may speak, unbonneted, to as proud a fortune as this that I have reacht...”, Acto I, Cena II

insegurança, tendo em conta a idade e a etnia da sua esposa, Desdémona (Acto III, Cena III).⁴¹

Otelo era considerado uma pessoa digna, bom soldado e valente, nas palavras de Montano “digno governador...ele é soldado na mais lata acepção... o bravo Otelo” (Acto II, Cena I),⁴² entre muitos outros, e ainda, franco e directo no trato com os outros (Acto I, Cena III).⁴³ Porém, o aspecto do seu carácter mais notável e apreciado por todos o que o rodeiam é o facto de Otelo, apesar de ser determinado e ousado, é principalmente um homem honesto e corajoso, pois age de boa-fé para com todos, mesmo com Iago, o seu oculto inimigo, desde o início da história, quando afirma “Honesto Iago, confio-te Desdémona” (Acto I, Cena III).⁴⁴ Outro aspecto bastante relevante do seu carácter é o facto de amar incondicionalmente a sua esposa, Desdémona, como podemos verificar nas suas próprias palavras: “Ó alegria da minha alma! ... Tão grande é a ventura que da alma se me apossa...” (Acto II, Cena I).⁴⁵

À medida que o enredo se desenrola e sob o efeito das palavras caluniosas de Iago, Otelo muda drasticamente de comportamento e carácter, mostrando assim o seu lado mais negro. Começa a ter atitudes de desconfiança e ciúmes, como podemos pelas suas palavras “preferira ser um sapo... a ceder uma partícula da coisa amada... para que outrem a use” (Acto III, Cena III)⁴⁶, o que consequentemente o levam a tornar-se vingativo, desejando a morte do suposto traidor, Cássio: “... nestes três dias quero que me digam que Cássio já morreu” (Acto III, Cena III)⁴⁷, e cada vez mais violento, onde podemos ver pela didascália “*Dá-lhe uma bofetada.*” (Acto IV, Cena I).⁴⁸ Quando finalmente se descobre a trama tecida por Iago, Otelo mostra-se arrependido, admitindo a sua culpa quando afirma “...maldito, maldito celerado! Demónios, com acoites expulsai-me da vista desta aparição divina! Entregai-me aos tufões no enxofre assai-

⁴¹ Shakespeare, William (1602) *Othello, the Moor of Venice*, “...her name that was fresh as Dian’s visage, is now begrimed and black as my own face.”, Acto III, Cena III

⁴² Idem, “... and the man commands like a full soldier...”, Acto II, Cena I

⁴³ Ibidem, “Rude am I in my speech, and little blest with the soft phrase of peace;”, Acto I, Cena III

⁴⁴ Ibidem, “Honest Iago, my Desdemona must I leave to thee...” Acto I, Cena III

⁴⁵ Ibidem, “O my soul’s joy! (...) my soul hath her content so absolute...” Acto II, Cena I

⁴⁶ Ibidem, “I had rather be a toad... than keep a corner in the thing I love for other’s uses.” Acto III, Cena III

⁴⁷ Ibidem, “Within these three days let me hear thee say that Cassio’s not alive...” Acto III, Cena III

⁴⁸ Ibidem, “Devil! (Striking her)” Acto IV, Cena I

me...” (Acto V, Cena II)⁴⁹ e ainda mostra o seu lado honroso quando diz: “... porque diz tudo pela honra, não por ódio” (Acto V, Cena II).⁵⁰

3.1.2.1 Desdémoma

Desdémoma é outra das personagens cruciais desta tragédia. Esposa de Otelo e filha do duque de Veneza, Desdémoma é uma jovem de origem veneziana (Acto IV, Cena II)⁵¹ que, a nível de aspectos sociais, sabe-se que é cristã, nas suas próprias palavras: “...tão verdade como eu ser cristã.” (Acto, IV, Cena II) e que, em geral, é senhora de bons dotes sociais. Desdémoma provém também de uma família abastada, como a própria indica “...preferia ter perdido minha bolsa, repleta de cruzados...” (Acto III, Cena IV).⁵²

Contrariamente a algumas das outras personagens analisadas, encontram-se várias referências acerca dos seus aspectos físicos, como é exemplo o facto de ser considerada uma mulher bastante bonita e formosa, como se pode verificar nas palavras de Rodrigo “...unindo o espírito, a beleza...” (Acto I, Cena I)⁵³, nas de Brabâncio, seu pai, “...uma jovem tão formosa...” (Acto I, Cena II)⁵⁴ e também nas de Otelo, “...querubim de lábios róseos...” (Acto IV, Cena II)⁵⁵. Além dos seus lábios rosados, sabe-se ainda que Desdémoma é uma jovem caucasiana de pele bastante clara, como se verifica nas palavras de Otelo “Não quero verter sangue, nem ferir-lhe a epiderme ainda mais branca que a neve e mais lisa do que o alabastro.” (Acto V, Cena II).⁵⁶

Ainda sobre o seu aspecto físico, sabe-se que é mais nova que Otelo, a partir da fala de Brabâncio “a despeito do país, da idade... de tudo, apaixonar-se” (Acto I, Cena III)⁵⁷, referindo-se a Otelo, que como já se verificou, é um homem de meia-idade. Além

⁴⁹ Shakespeare, William (1602) *Othello, the Moor of Venice*, “O cursed, cursed slave! Whip me, ye devils, from the possession of this heavenly sight! Blow me about in the winds!” Acto V, Cena II

⁵⁰ Idem, “For naught I did in hate, but all in honour.” Acto V, Cena II

⁵¹ Ibidem, “I took you from that cunning whore of Venice that married with Othello...” , Acto IV, Cena II

⁵² Ibidem, “I had rather have lost um purse full of crusadoes...” , Acto III, Cena IV

⁵³ Ibidem, “Tying her duty, beauty, wit, and fortunes...” , Acto I, Cena I

⁵⁴ Ibidem, “...whether a maid so tender, fair, and happy...” , Acto I, Cena II

⁵⁵ Ibidem, “Patience, thou young and rose-lipt cherubin...” , Acto IV, Cena II

⁵⁶ Ibidem, “Yet I’ll not shed her blood; Nor scar that whiter skin of hers than snow...” , Acto V, Cena II

⁵⁷ Ibidem, “...inspite of nature, of years, of country...” , Acto I, Cena III

disso, contextualizando a história na época em questão, pode deduzir-se que Desdémona deve encontrar-se na casa dos vinte anos.

A nível do seu carácter, Desdémona é uma jovem feliz, inteligente e gentil, um pouco inexperiente e tímida, como o seu pai a descreve (Acto I, Cena II)⁵⁸, mas na realidade, é uma mulher corajosa e bastante dedicada, o que se pode comprovar com muitas das suas atitudes ao longo de todo o enredo.

A própria considera-se uma pessoa leal, com uma auto-estima alta e, acima de tudo, determinada (Acto II, Cena I; Acto III, Cena III)⁵⁹, como se pode ver, por exemplo, quando afirma “Esperai para ouvir-me defender-vos”. Além disso, Desdémona tem também o seu lado mais sensível e compassivo, algo que Otelo admira bastante, principalmente por ter mostrado empatia para com ele, quando se conheceram (Acto I, Cena III).⁶⁰ Outra das suas características mais admiradas por todos é o facto de Desdémona ser uma mulher cheia de virtudes e dons, isto é, dotada de muitas qualidades, como se comprova, por exemplo, pela fala de Cássio “...esposa que ultrapassa toda descrição e alta fama... e no que respeita a qualidades naturais da criação...” (Acto II, Cena I).⁶¹ Contudo, apesar de Desdémona começar por ser, como já referido uma mulher corajosa, poderosa e opinativa, lentamente se transforma numa personagem degradada, ingénua e vulnerável.

3.1.2.2 Iago

Iago é, provavelmente, a personagem mais constante ao longo da história, pois sendo o vilão, ele é o fio condutor de todo o enredo, que nos ajuda, não só a desvendar um pouco sobre cada uma das outras personagens como também a conhecermos a fundo a sua personalidade, visto que é uma personagem que dialoga bastante ao longo da história, tendo inclusive vários momentos de monólogo (*Apartes*).

⁵⁸ Shakespeare, William (1602) *Othello, the Moor of Venice*, “Abused her delicate youth...”, Acto I, Cena II

⁵⁹ Idem, “Do not learn of him, Emilia, though he be thy husband.”, Acto II, Cena I; “Why, stay, and hear me speak.”, Acto III, Cena III

⁶⁰ Ibidem, “She loved me for the dangers I had past; And I loved her that she did pity them.”, Acto I, Cena III

⁶¹ Ibidem, “He hath achieved a maid that paragons description and wild fame...”, Acto II, Cena I

Pouco se sabe sobre o seu aspecto físico, a não ser o facto de ser um homem jovem, de 28 anos, pois o próprio afirma “Contemplo o mundo há quatro vezes sete anos...” (Acto I, Cena III).⁶² Relativamente ao seu estatuto social, sabe-se que Iago é casado (Acto I, Cena III)⁶³, com Emília, uma das personagens secundárias, e que é natural de Florença, como se verifica nas palavras de Cássio “Nunca vi florentino tão honesto...”, referindo-se a Iago (Acto III, Cena I).⁶⁴

Por outro lado, a nível psicológico, todos os monólogos, diálogos e acções desta personagem revelam muito sobre a mesma. É também interessante constatar que tudo o que se conhece do seu carácter é a partir das suas próprias palavras. O seu temperamento é bastante constante ao longo de todo o enredo, como já dito anteriormente, portanto não sofre qualquer tipo de alteração da sua personalidade, sendo por isso uma personagem-tipo. Naturalmente, sendo o vilão, Iago revela apenas aspectos da sua personalidade negativos ou menos eticamente aceitáveis. Uma das primeiras características com que nos deparamos durante o primeiro acto, é o facto de Iago ser uma pessoa bastante vaidosa e convencida em relação ao seu próprio valor. Além disso, percebe-se que é um homem deveras rancoroso, mal-intencionado e portanto vingativo, quando o próprio afirma “não me move o dever... só o interesse” (Acto I, Cena I).⁶⁵ Ao longo de todo o enredo, as suas falas e atitudes mostram o seu lado calculista e manipulador, como se pode ver quando diz “Se me ponho sob as suas ordens é so em proveito próprio” e “...não passa de uma simples aparência.” (Acto I, Cena I).⁶⁶ Intimamente relacionado com estas características, Iago demonstra também ser mentiroso, dissimulado e intriguista, como vemos em “Ficai certo: não sou o que sou.” (Acto I, Cena I)⁶⁷ e “...porém ele... assacana tais vileza contra vossa honra...”, falando maliciosamente de Brabâncio a Otelo (Acto I, Cena II)⁶⁸. Além destes aspectos, Iago ainda mostra ser racista e preconceituoso, quando insulta Otelo relativamente à sua etnia, e também machista quando afirma “... fora de casa, sois pinturas;... nos quartos,

⁶²Shakespeare, William (1602) *Othello, the Moor of Venice*, “*I have lookt upon the world for four times seven years...*”, Acto I, Cena III

⁶³ Idem, “*Let thy wife attend on her...*”, Acto I, Cena III

⁶⁴ Ibidem, “*I never knew a Florentine more kind and honest.*”, Acto III, Cena I

⁶⁵ Ibidem, “*She loved me for the dangers I had past; And I loved her that she did pity them.*”, Acto I, Cena I

⁶⁶ Ibidem, “*...in following him, I follow but myself; Heaven is my judge, not I for love or duty, but seeming so, for my peculiar end.*”, Acto I, Cena I

⁶⁷ Ibidem, “*For daws to peck at: I am not what I am.*”, Acto I, Cena I

⁶⁸ Ibidem, “*...and spoke such scurvy and provokig terms against your honour...*”, Acto I, Cena II

sinos, na cozinha, gatos; santas, quando ofendeis; demónios puros, quando sois ofendidas; chocarreiras no governo da casa e boas donas do lar quando na cama.”. Consequentemente, revela desdém para com a sua própria esposa, como podemos verificar quando diz “... que ela vos desse... dos lábios tanto quanto da língua me concede, em pouco tempo ficaríeis farto.” (Acto II, Cena I).⁶⁹

3.1.2.3 Cássio

Cássio é possivelmente a personagem mais instrumental entre todas, pois serve a maior parte das vezes como uma ferramenta por parte, maioritariamente de Iago, para o desenvolvimento do enredo. Ou seja, as suas ações e participações nos diálogos são de pouca relevância, tendo em conta que Cássio não é considerado uma personagem principal.

Ainda assim, Cássio revela-se uma personagem bastante interessante no âmbito desta dissertação pois completa eficazmente o leque dos vários tipos de personalidades do ser humano, isto é, preenche o leque anteriormente falado de personagens-tipo.

Muito pouco se sabe a cerca da sua caracterização física, a não ser o facto de ser considerado, pelas restantes personagens, como um homem bonito e vistoso, como se pode confirmar quando Iago afirma “O exterior de Cássio e o seu todo insinuante...” (Acto I, Cena III)⁷⁰. Além disso, também é perceptível o facto de Cássio ser jovem, mais uma vez referido por Iago quando diz “...espécie de simpatia quanto à idade,

⁶⁹ Shakespeare, William (1602) *Othello, the Moor of Venice*, “*Sir, would she give you so much of her lips as of ther tongue she oft bestows on me, you’ld have enought..*”, Acto II, Cena I

⁷⁰ Idem, “*Cassio’s a proper man (...) He hath a person, and a smooth dispose, to be suspected....*”, Acto I, Cena III

costumes e encantos pessoais...” e “... de figura apresentável moço,...” (Acto II, Cena I).⁷¹

Em relação à sua naturalidade, sabe-se que Cássio é florentino pois Iago, no início da obra, refere-se a Cássio “...um matemático, um tal Miguel Cássio, um florentino...” (Acto I, Cena I),⁷² referindo-se à sua tentativa de se vingar de Cássio.

A cerca do seu carácter e personalidade, Cássio é considerado uma pessoa bastante intelectual, visto que é matemático, como é mencionado algumas vezes, e com “erudição de livros...” (Acto I, Cena I).⁷³ Sabe-se ainda que Cássio é um jovem leal, como se pode verificar quando o 3º gentil-homem afirma que “...rezando pela salvação do Mouro.” (Acto II, Cena I)⁷⁴, referindo-se a Cássio. O próprio também se julga como sendo uma pessoa responsável e honrada, por outras palavras, mostra ser bastante cioso da sua reputação (Acto II, Cena III)⁷⁵.

As suas características menos positivas são o facto de Cássio ser um pouco ingénuo e, conseqüentemente, um pouco medroso e acanhado, o que se pode comprovar quando o mesmo aceita os conselhos maldosos de Iago para pedir a Desdémóna que interceda por ele a Otelo (Acto II, Cena III)⁷⁶. Outro dos aspectos interessantes da sua personalidade é o facto de ter demonstrado ser um pouco preconceituoso, quando, ao referir-se a Bianca, um “mulher pública” com quem está envolvido, diz “A ideia de que possa desposá-la nasceu da sua própria ilusão...” e ainda “Eu, casar-me com ela? Uma mulher pública?” (Acto IV, Cena I).⁷⁷

Em suma, Cássio é um homem jovem, bem-parecido e intelectual, que se deixa levar pelas manipulações de Iago, o que revela de facto o seu carácter *naïve*.

⁷¹ Shakespeare, William (1602) *Othello, the Moor of Venice*, “...the kanve is handsome, young...”; “...loveliness in favour, sympathy in years...”, Acto II, Cena I

⁷² Idem, “...one Michael Cassio, a Florentine...”, Acto I, Cena I

⁷³ Ibidem “...more than a spinster; unless the bookish theoric...”, Acto I, Cena I

⁷⁴ Idem, “...and prays the Moor be safe...”, Acto II, Cena I

⁷⁵ Ibidem, “...and dare not task my weakness with any more.”; “O, I have lost my reputation!” Acto II, Cena III

⁷⁶ Ibidem, “...I will beseech the virtuous Desdemona to undertake for me.”, Acto II, Cena III

⁷⁷ Ibidem, “...I marry her! – what, a customer! Prithee, bear some charity to my wit;”, Acto IV, Cena I

3.2 Concretização das Personagens

3.2.1 Introdução ao Capítulo

Após a análise de toda a obra e, por consequência, de todas as personagens escolhidas, passou-se à fase da concretização e criação das mesmas. É importante relembrar mais uma vez que a concepção destas figuras passou por dois processos, sendo o primeiro, a fase do estudo e esboço das personagens, a qual podemos relacionar com a Concept Art, ou seja, a fase em que se criaram as personagens bidimensionalmente e, em segundo lugar, a etapa tridimensional do projecto, feita a partir da primeira fase.

O desenho é o pilar de todas as artes, pois, além de ser uma forma de arte por si só, está a maioria das vezes presente em todas as outras, em estudos, esboços ou registos de observação⁷⁸ e como tal, seria impensável definir a morfologia das personagens desta peça sem recorrer ao desenho. A importância do desenho e, mais especificamente do retrato, neste projecto, mostrou-se relevante em vários aspectos, sendo o principal, a fluidez e espontaneidade que este permite aquando da definição dos traços gerais, não só do rosto como do corpo das figuras. Além disso, o desenho proporciona um sentido de volume, perspectiva e composição que, tendo em conta o objectivo final do projecto, a concretização das personagens tridimensionalmente, é deveras útil e imprescindível pois revela-se uma enorme ajuda e base prática para tal. A nível da anatomia dos rostos e dos corpos das personagens, o desenho e o retrato ajudam, não só a aperfeiçoar a memória como a ganhar uma noção bastante relevante de como funciona o corpo humano, o que, mais uma vez, é de grande importância para este projecto.

Após a concretização de todos os esboços e desenhos necessários para a criação das personagens, segue-se a concepção tridimensional das mesmas que serve como o culminar de toda a análise e estudos feitos, através da obra e da pesquisa aprofundada e do desenho bidimensional. Com o desenho bidimensional, optou-se por se fazer uma só vista, de uma posição base de como se pretendia que a figura ficasse na renderização

⁷⁸ PARKINSON, Kamilie (2015) *Drawing – the foundation of all art*, acedido em: 15 de Março de 2018, em: <https://www.thewhig.com/2015/02/24/drawing--the-foundation-of-all-art/wcm/380f511a-3dc6-ca28-d5af-37f6aa1c02fc>

final,⁷⁹ enquanto que ao esculpi-la tridimensional, pôde-se estudar e aperfeiçoar todas as vistas e perspectivas dos modelos. Apesar do desenho ser uma ótima ferramenta de comunicação, achou-se relevante adicionar e aprofundar mais a versão tridimensional das personagens, dando assim, uma visão completa, detalhada e perceptível das mesmas.

Relativamente à criação e definição das personagens e depois de estabelecidos os meios de concretização destas, era bastante importante ter em conta que aspectos seriam relevantes e apropriados para a caracterização das personagens. Mesmo após ter sido feita a análise dos traços das personagens e de nos familiarizarmos com alguns dos aspectos físicos das mesmas, mencionados ao longo da obra, e também com as suas personalidades, o que se reflecte no aspecto exterior do modelo, pretendeu-se levar a criação das personagens a um nível mais específico e detalhado.

Por outras palavras, a importância das poucas características físicas referidas na obra e os diferentes tipos de carácter das personagens é sem dúvida inegável, tendo em conta a importância da Fisiognomonia e da Frenologia neste projecto de tese, e maioritariamente da Frenologia em relação à personagem Otelo. Contudo, de forma a criar e caracterizar as personagens escolhidas o mais fieis possível ao que poderiam ser na realidade, julgou-se necessário ter em conta outros aspectos relevantes como por exemplo, a época e o local nos quais se desenrola a história, o que, por consequência, demarca a maior parte das vezes, o tipo de vestuário ou indumentária usado durante esse determinado tempo e espaço. O vestuário é, de facto, um dos aspectos mais significativos para todo o processo de criação das personagens. Visto que pouco é referido na obra, como se vestiam as personagens, teve de se recorrer ao século e ao local nos quais se passa todo o enredo, que como já mencionado, se passa no séc. XVI, em Itália e em Chipre, de modo a definir-se os seus vestuários. Além disso, outro detalhe que se reflectia definitivamente na forma de vestir de cada indivíduo na época em questão era a sua condição social ou estatuto. Existiam decretos reais ou

⁷⁹ Cf. SLICK, Justin (2018) *What is 3D Rendering in the CG Pipeline?*, acedido em: 3 de Setembro de 2018, em: <https://www.lifewire.com/what-is-rendering-1954>

pragmáticos que regulamentavam quem e como podiam usar determinadas peças de vestuário.⁸⁰

Outros dos aspectos a ter em conta para a concretização das personagens, ainda relacionado com o vestuário, são os tecidos e as cores existentes e mais usadas no século e local em questão, pois também se reflecte bastante no produto final, especialmente nos modelos tridimensionais das personagens. Por último, ainda ligado ao vestuário, é importante considerar os acessórios comuns da época, quer para o género feminino, quer para o masculino, especialmente neste caso, tendo em conta o estatuto militar das três personagens masculinas escolhidas, que naturalmente, usavam uma indumentária bastante específica.

Fora os aspectos anteriormente mencionados, uma das particularidades naturalmente mais relevantes é o grupo étnico no qual cada personagem se integra, visto que as variações principalmente faciais mas também corporais das diferentes etnias se reflecte bastante na caracterização de indivíduo para indivíduo. E, apesar de haver excepções à regra, existem sempre determinadas semelhanças genéticas entre pessoas do mesmo grupo étnico⁸¹, o que de facto foi útil para a criação das personagens, após a integração no seu respectivo grupo.

Assim, estabelecendo de que raça são as personagens, foi mais intuitivo todo o processo de definição das características faciais e corporais, para além da cor da pele, considerando então as feições do rosto, dos olhos, nariz e boca, altura média e forma geral do corpo. Além disso, os grupos étnicos ajudam-nos também a perceber outros detalhes como por exemplo o tipo e cor de cabelo mais comum entre os mesmos.

Além disso e resumindo, depois de se estabelecer as características físicas, a postura e o vestuário e acessórios, ainda se achou relevante estabelecer e explicar a ligação que existe entre as características das personagens e as suas expressões faciais com a Frenologia. Isto porque a expressão facial e corporal das personagens é uma revelação do seu carácter, tal como afirmam a Fisiognomonía e a Frenologia. No entanto, a Frenologia, apesar de ser uma pseudociência falível, constituiu teorias

⁸⁰ OLIVEIRA, Fernando (1993) *O Vestuário Português ao Tempo da Expansão – Séc. XV-XVI*, pág. 43

⁸¹ MARQUARDT, Stephen, *Face Variations by Ethnic Group*, acedido em 24 de Maio de 2018, em: <https://www.beautyanalysis.com/beauty-and-you/face-variations/face-variations-ethnic-group/>

bastante interessantes e mais concretas, com as ideologias escritas por Vaught na sua obra *Vaught's Practical Character Reader*,⁸² pelo que se optou por associar os aspectos físicos das personagens criadas aos conceitos da Frenologia e mais uma vez à obra de Vaught e à ligação intrínseca entre o carácter de um indivíduo e a sua aparência física na qual esta pseudociência se fundamentava.

Em conclusão, estas diversas particularidades, como o vestuário, o tempo e espaço da obra, o grupo étnico e a teoria da Frenologia são todos os aspectos que foram tidos em conta durante todo o processo e que tornam, de facto, as personagens criadas mais credíveis e correctamente contextualizadas. Contudo, apesar de se ter tentado seguir a norma consoante cada um dos aspectos mencionados, é importante não esquecer o lado criativo e individual que se quis associar a cada personagem.

3.3 Otelo – Versão 1

Tal como referido anteriormente, optou-se por criar duas versões da personagem Otelo, sendo a primeira a do início da obra, quando é um homem bondoso, corajoso e apaixonado, e a segunda a do final da tragédia, quando se torna um homem amargo, ciumento e vingativo. A primeira versão criada de Otelo reflecte maioritariamente os primeiros momentos da obra, passados ainda em Itália, antes da ida para Chipre.

3.3.1 Características Físicas e Postura

Depois de reunidos todos os detalhes e informações a cerca da personagem Otelo, estabeleceu-se, primeiramente, que esta é de facto uma personagem de raça negróide. Como tal, esta personagem, como as restantes, foram criadas segundo os traços faciais expectáveis de cada etnia.

⁸² VAUGHT, L. A. (1902) *Vaught's Practical Character Reader*

Portanto, a cerca da cor da pele, optou-se por um tom naturalmente escuro, rico em melanina, porém não extremamente escuro visto que Otelo, sendo mouro, não seria de pele tão escura como um negro subsaariano, por exemplo. Otelo foi também criado de acordo com outras características bastante notórias da raça negróide como é o exemplo dos lábios bastante salientes e mais carnudos, tanto o lábio superior como o inferior, sendo porém o inferior um pouco mais largo, na maioria das vezes⁸³. Além disso, é bastante importante estabelecer a diferença evidente que existe a nível do crânio e forma do rosto entre um negróide e um caucasiano. Otelo, sendo de raça negra, possui então prognatismo, ou seja, a proeminência do maxilar em relação ao plano da face⁸⁴, sendo mais visível na vista de perfil. Contudo, não querendo exagerar todos os atributos tipicamente negróides em Otelo, esse foi um dos que se optou por manter mais subtil.

Por outro lado, para além do tamanho dos lábios, outro dos aspectos que se quis evidenciar é ampla abertura nasal comum da raça, tendo assim, numa vista frontal, um nariz bastante largo. Além disso, na vista lateral é notório o dorso nasal recuado, a maior parte das vezes, muito pouco saliente.⁸⁵

A nível dos olhos, tipicamente a raça negróide é caracterizada por ter os olhos razoavelmente grandes, inseridos numa órbita ocular mais rectangular e sendo geralmente castanho escuros.⁸⁶ Portanto, os olhos de Otelo foram sensivelmente definidos segundo estes critérios mais comuns.

Relativamente também ao seu rosto, devido à questão da idade mais avançada de Otelo e ao facto de ser usual na época, optou-se por criar esta personagem com pêlos faciais, isto é barba, mais especificamente uma barba, pouco densa e já um tanto grisalha, mas não demasiado comprida. Tal como a barba, o cabelo de Otelo, apesar de pouco se ver na criação final desta personagem, é igualmente um pouco grisalho, sendo

⁸³ MARQUARDT, Stephen, *Face Variations by Ethnic Group*, acessado em 24 de Maio de 2018, em: <https://www.beautyanalysis.com/beauty-and-you/face-variations/face-variations-ethnic-group/>

⁸⁴ BLUMENFELD, Jodi (2011) *Racial Identification in the Skull and Teeth*, acessado em: 28 de Maio de 2018, em: <https://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=1137&context=totem>

⁸⁵ BLUMENFELD, Jodi (2011) *Racial Identification in the Skull and Teeth*, acessado em: 28 de Maio de 2018, em: <https://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=1137&context=totem>

⁸⁶ TIWARI, P. *Major Physical Characteristics of Racial Group*, acessado em 28 de Maio de 2018, em: <http://www.geographynotes.com/human-geography/major-physical-characteristics-of-racial-groups/1012>

porém ainda maioritariamente castanho-escuro. Além da cor típica da raça negra, o tipo e textura do cabelo de Otelo é também bastante encaracolado, crespo e volumoso.⁸⁷

Mais uma vez, dada a sua idade e de modo a diferenciá-lo em relação a este aspecto do resto das personagens, deu-se ao seu rosto algumas típicas características provenientes do envelhecimento, como as rugas em redor dos olhos, nariz e boca, pigmentação e pele ligeiramente mais flácida.⁸⁸ Ainda sobre o seu aspecto físico, Otelo foi criado como um homem de estatura e peso médios.

A sua postura mostra o seu lado determinado e confiante, porém descontraído, visto que não se encontra numa posição rígida ou tipicamente militar, que se conseguiu criando Otelo numa postura assimétrica e instável, estando com uma perna cruzada sobre a outra, a sua mão direita apoiado no seu bastão e o seu braço esquerdo apoiado sobre a cintura, o que mais uma vez, revela confiança, descontração e desinibição.

3.3.2 Vestuário

Em relação ao vestuário escolhido para caracterizar Otelo na sua primeira versão, teve-se em conta naturalmente o seu posto como general. Porém, tendo analisado outras representações de Otelo em teatro e pesquisado sobre a indumentária militar apropriada à época, optou-se por conjugar um pouco destes aspectos mas dando à personagem uma identidade única e original. Pretendeu-se ainda atribuir a Otelo uma aparência mais nobre mas ainda assim informal, sem ser apresentado em indumentária militar.

A indumentária, no geral, tornou-se mais requintada no Renascimento, e como tal, mesmo qualquer equipamento ou acessório militar, apesar de prático era também decorado.⁸⁹ Com cargo de general e querendo dar uma aparência mais nobre a Otelo,

⁸⁷ Mathilda's Anthropology Blog (2008) *Racial differences in scalp hair*, acedido em: 28 de Maio de 2018, em: <https://mathildasanthropologyblog.wordpress.com/2008/07/03/racial-differences-in-scalp-hair/>

⁸⁸ COLEMAN, Sydney (2006) *The Anatomy of the Aging Face: Volume Loss and Changes in 3-Dimensional Topography*, acedido em: 29 de Maio de 2018, em:

https://academic.oup.com/asj/article/26/1_Supplement/S4/223473

⁸⁹

definiu-se que este vestisse um casaco comprido, sensivelmente até aos joelhos e com as mangas de punho alto, como era típico do séc. XVI, chamado de pelote.⁹⁰

Por baixo do pelote, Otelo tem uma simples camisa de seda creme que usa por dentro das calças que, por sua vez, são chamadas de bragas, umas calças justas e sem cós.⁹¹ Além disso, mais uma vez, típico da época, por cima das botas de couro de ponta quadrada, Otelo usa umas polainas ou perneiras justas, de cabedal e com botões decorados de cima a baixo.⁹²

Relativamente aos acessórios, um dos que mais se usaram na época renascentista foi, de facto, os lenços e rufos ao pescoço, que estavam ligados a um alto estatuto social. Como tal, dando-lhe um aspecto mais nobre por ser um general bastante considerado, optou-se por atribuir a Otelo um lenço pregueado.⁹³ Outro dos acessórios que lhe atribui alguma confiança e classe é o bastão que segura na sua mão direita. Além disso, Otelo usa ainda um chapéu tricorne⁹⁴, típico da época em questão e bastante usado em Itália que, mais uma vez, reforça a sua aparência mais nobre e formal, servindo também como um elemento importante para caracterizar e diferenciar especificamente esta primeira versão da segunda versão.

Todo o seu vestuário revela a sua aparência honrosa e composta, que é por sua vez o reflexo da sua atitude e personalidade, principalmente, durante o primeiro Acto da obra.

3.3.2.1 Expressão Facial e Contextualização Frenológica

Além de todas as características físicas e da indumentária escolhida, um dos aspectos que é mais relevante de modo a captarmos a personalidade da personagem e

⁹⁰ OLIVEIRA, Fernando (1993) *O Vestuário Português ao Tempo da Expansão – Séc. XV-XVI*, pág.71

⁹¹ OLIVEIRA, Fernando (1993) *O Vestuário Português ao Tempo da Expansão – Séc. XV-XVI*, pág.68

⁹² NUNES, Raul (2015) *Trajes Renascentistas*, acedido em: 30 de Maio de 2018, em:

<https://pt.slideshare.net/RaulNunes1/trajes-renascentistas>

⁹³ SILVA, Ursula de Carvalho (2009) *História da Indumentária*, acedido em: 30 de Maio de 2018, em:

https://wiki.ifsc.edu.br/mediawiki/images/e/e2/Hist%C3%B3ria_da_Indument%C3%A1ria_vers%C3%A3o_02.pdf

⁹⁴ OLIVEIRA, Fernando (1993) *O Vestuário Português ao Tempo da Expansão – Séc. XV-XVI*, pág.72

transpô-la para o plano físico é, de facto, a expressão facial que lhe é dada, pois esta, tal como a postura ou pose da personagem, transmite sentimentos e sensações.

Visto que Otelo é, na sua essência, uma pessoa com alguma auto-estima, determinada, honesta e bondosa, quis-se fazer transparecer essas mesmas características na sua expressão facial, com um ligeiro e simpático sorriso e um olhar amável e descontraído.

Relativamente à contextualização Frenológica, teve-se em conta alguns aspectos inerentes à Honestidade, um dos grupos relacionados com a personalidade que Vaught criou. Como tal, a Honestidade contém vários elementos e características que se podem associar à primeira versão de Otelo, visto que este demonstra maioritariamente aspectos positivos do seu carácter numa primeira fase da obra.

Vaught acredita que uma pessoa honesta e de bom carácter é fácil de identificar primeiramente pelo seu crânio estreito e nuca oblonga, pois defendia que as melhores características ou faculdades do ser humano se encontravam na zona do cérebro que se insere na nuca, portanto estas faculdades estariam mais acentuadas, o que fazia com que a nuca de um indivíduo honesto não fosse rasa. Como tal, Otelo foi representado tendo uma nuca bastante proeminente que representava a sua honestidade, inteligência e auto-estima. Além disso, a primeira versão de Otelo foi também criada tendo um rosto e crânio mais estreito pois representam frenologicamente alguém inofensivo e mais uma vez honesto.

Outro dos aspectos é o olhar aberto mas descontraído e um nariz, que além de tipicamente negróide, não tem o dorso nasal acentuado e que visto de perfil não está a apontar para baixo, como um nariz de alguém manipulador e falso. Além do mais, o sorriso criado em Otelo é, mais uma vez, a representação de um sorriso franco, descontraído e amigável.⁹⁵

⁹⁵ VAUGHT, L. A. (1902) *Vaught's Practical Character Reader*



Fig. 10 Otelô Versão 1. Desenho bidimensional



Fig. 11 Otelo Versão 1. Desenho tridimensional



Fig. 12 Otelo Versão 1. Desenho tridimensional. Detalhe

3.4 Otelo – Versão 2

A segunda versão de Otelo criada para este projecto, baseada nos últimos momentos da obra, é relevante na medida em que mostra o lado mais negro e vingativo da personagem que até então não tinha revelado. Otelo sofre uma mudança significativa de temperamento e atitude ao longo da obra, sendo, no entanto, muito mais evidente no último Acto, quando a personagem, alimentada pelo ciúme e a vingança, toma atitudes de mau carácter e consequentemente irreversíveis.

Quis-se transpor para a segunda versão de Otelo todas as características psicológicas que esta personagem demonstra no final da obra e como tal, fisicamente, teria de ser representada de um modo diferente da primeira versão, de acordo com a Frenologia, porém a coerência foi um aspecto que se quis manter entre as duas desta personagem.

3.4.1 Características Físicas e Postura

Aspectos como a etnia e algumas características físicas inerentes à mesma, como o formato dos lábios e o cabelo, por exemplo, foram mantidos para, mais uma vez, não se perder a coerência entre as duas versões da personagem. Portanto, nesta segunda versão da personagem, Otelo foi representado também com a pele escura, os lábios tipicamente grossos, cabelo bastante encaracolado e crespo e os olhos igualmente castanho escuros. Contudo, uma das características que se alteraram, indo de encontro à Frenologia, foi o formato do nariz e do crânio, pois estes são dois dos aspectos físicos que a Frenologia acredita que têm feitiços específicos consoante a personalidade de um indivíduo.

Assim, Otelo, nesta versão, tem um nariz maior e com o dorso nasal mais acentuado, assemelhando-se assim mais com as características de um mouro ou árabe do que propriamente a um negróide. Além disso, o seu rosto é mais largo e o seu crânio mais robusto, tendo a nuca muito mais rasa que a primeira versão, que mais uma vez,

significa para Vaught que este pormenor reflecte o facto das faculdades consideradas mais positivas estarem pouco desenvolvidas.

A nível da sua estatura, esta mantém-se, pois não é um aspecto relevante a nível frenológico. Contudo, a sua postura mostra-se bastante importante no sentido em que esta pode caracterizar o estado de espírito e carácter da personagem. Enquanto, na primeira versão de Otelo, a sua postura transmite descontração e confiança, a segunda caracterização é o reflexo do seu estado de espírito no final da obra. Por outras palavras, Otelo, tornando-se um homem ciumento e, por consequência, violento, de alguma forma, esse temperamento deve estar presente na sua postura física.

Deste modo, Otelo encontra-se, nesta segunda versão, numa pose intermédia entre o ataque e a defesa, isto é, sendo ele agressivo, ainda assim mostra-se um pouco defensivo devido às suas desconfianças e ciúmes. Como tal, Otelo está de pernas afastadas, um pouco flectidas, o que lhe dá estabilidade, contrariamente à primeira pose, e ainda com os braços relativamente afastados do corpo, num gesto possivelmente ameaçador.

3.4.2 Vestuário

Nesta segunda criação, optou-se por se manter a maior parte dos elementos de vestuário da primeira versão para, mais uma vez, se garantir a coerência entre as duas. Desta forma, Otelo continua a ser representado com a sua camisa de seda, as calças, bragas e as polainas sobre as botas, porém pretendeu-se não incluir alguns elementos como o seu pelote e lenço pregueado com o intuito de atribuir à personagem uma aparência muito mais informal e descomposta. Ainda se fez questão de criar a personagem com a camisa mais desarranjada e até um pouco solta, ao invés de a usar por dentro das calças, o que lhe atribui mais uma vez um aspecto descuidado e agitado, correspondendo então ao seu estado de espírito.

Além disso, substituiu-se o chapéu tricorne por um turbante, não só para estabelecer a diferença entre o seu estado inicial mais formal e a informalidade que se

testemunha no final da obra, como também porque, como é referido na obra, pelo próprio, Otelo possui um turbante, típico da raça árabe⁹⁶, o que de facto acentua o seu temperamento no final da obra e que, novamente, se pode associar ao estigma da época sobre o facto desta etnia estar relacionada com aspectos negativos da personalidade.⁹⁷

A nível dos acessórios, também se substituiu o bastão em que se apoiava, por um punhal com o qual se apunhalou na última cena⁹⁸, não só por ser uma referência retirada da própria obra como também é um acessório que mais uma vez contribui para a aparência mais agressiva e desequilibrada a nível psicológico que se quis transpor para esta segunda versão de Otelo.

3.4.2.1.1 Expressão Facial e Contextualização Frenológica

Tal como na primeira versão de Otelo e também em todas as outras personagens, a expressão facial é um aspecto imprescindível para a caracterização das mesmas. Querendo, então, transmitir e criar uma outra versão do lado mais negro e negativo de Otelo, a sua expressão facial teve naturalmente de ser alterada, não só para se manter coerente com a sua postura corporal mas também para transmitir o seu temperamento exibido no final da obra.

Portanto, enquanto que a primeira versão transmite uma expressão facial serena, descontraída e amigável, esta segunda abordagem revela sentimentos e características opostas como a agressividade, o desalento e a amargura. Para tal, Otelo foi criado com uma expressão facial mais malvada, com os olhos semicerrados, as sobrancelhas contraídas e com os cantos da boca a apontar para baixo.

Frenologicamente falando, contrariamente à primeira versão da personagem, teve-se em conta aspectos relacionados com a Falsidade, o outro grande grupo psicológico criado por Vaught. A Falsidade inclui elementos da personalidade que são

⁹⁶ Shakespeare, William (1602) *Othello, the Moor of Venice*, “...where a malignant and a turban’d Turk...” ActoV, Cena II

⁹⁷ SLIGHTS, Jessica, *Othello; a History of Performance*, acedido em: 16 de Março de 2018, em: http://internetshakespeare.uvic.ca/m/doc/Oth_PerfHistory/complete//

⁹⁸ Shakespeare, William (1602) *Othello, the Moor of Venice*, “[He stabs himself]” ActoV, Cena II

possíveis de detectar em Otelo nesta sua mudança de carácter, como é exemplo a impulsividade, necessidade de aprovação e a destrutividade.

Para Vaught, alguém com este tipo de traços psicológicos mais negativos apresenta determinadas características físicas, tais como, o crânio largo e a nuca achatada, que significa que, contrariamente a um indivíduo honesto, as melhores características ou faculdades do ser humano que se encontram nessa zona do cérebro estão pouco desenvolvidas. Deste modo, quis se definir a nuca de Otelo, nesta segunda versão, ligeiramente mais rasa em comparação com a primeira, de forma a representar, de acordo com Vaught, as suas particularidades mais negativas, como a agressividade, a insensatez e o ciúme. Além disso, o crânio e o rosto, nesta abordagem, também são mais largos e robustos pois exibem o perigo e a vingança.⁹⁹

Tal como já foi referido anteriormente, por se ter utilizado a base da Frenologia, e mais especificamente a obra de L.A. Vaught, para estabelecer e criar estas duas versões de Otelo consoante a sua mudança de personalidade, fazia sentido que outros aspectos relativos ao rosto também fossem alterados, como é exemplo o nariz. Apesar de se querer garantir a coerência entre ambas as abordagens da personagem e principalmente o factor da etnia, de acordo com Vaught, o nariz é algo que distingue facilmente um indivíduo com bom carácter de alguém malicioso. Portanto, para o autor, não seria possível encontrarmos alguém honesto, por exemplo, com um nariz maior e mais adunco, visto que tal é uma característica exclusiva de um indivíduo falso e destrutivo. Assim, esta segunda abordagem da personagem reflecte um Otelo com uma aparência pouco agradável e grosseira, que se verifica com o seu nariz mais acentuado, pontiagudo e que, visto de perfil, está a apontar para baixo, tal como a teoria de Vaught sugere. Outra das características que está em concordância com a sua teoria é o facto de ter os olhos semicerrados e as sobrancelhas contraídas. Não esquecendo, por fim, também a expressão zangada que os seus lábios transmitem, com os cantos virados para baixo e marcando bastante as linhas de expressão da zona orbicular da boca.

⁹⁹ VAUGHT, L. A. (1902) *Vaught's Practical Character Reader*



Fig. 13 Otelô Versão 2. Desenho bidimensional



Fig. 14 Othelo Versão 2. Desenho tridimensional



Fig. 15 Otelô Versão 2. Desenho tridimensional. Detalhe

3.5 Desdémona

Desdémona é umas das personagens essenciais para todo o desenvolvimento do enredo, pois é nela que se centram muitos dos conflitos que surgem na história. Como já foi mencionado anteriormente, esta é uma personagem que, na generalidade, é considerada uma boa pessoa com poucos ou mesmo nenhuns defeitos significativos, quer a nível psicológico quer a nível físico e que, portanto, representa maioritariamente a típica personagem perfeita da tragédia. Contudo, sabe-se que Desdémona revela algumas características fortes, relativamente à sua personalidade, como a auto-estima e a determinação, o que se achou interessante para a concretização da personagem.

3.5.1 Características Físicas e Postura

Mais uma vez, após a análise da personagem e depois de reunidas todas as suas características, concluiu-se que Desdémona é de etnia caucasiana e como tal, os seus atributos físicos foram criados consoante a sua origem étnica.

Sendo Desdémona natural de Veneza, que por sua vez se situa no norte de Itália, e apesar de ser uma cidade mediterrânica, optou-se por lhe atribuir algumas particularidades geralmente típicas dos povos mais nórdicos, como a pele bastante clara, por vezes quase translúcida e cabelo e olhos também claros.¹⁰⁰ Assim, além do tom de pele branco, Desdémona tem o cabelo loiro, com parte dele preso atrás, na zona da nuca, e o resto solto, em canudos, o que na época não era extremamente comum, ainda assim, achou-se interessantes alterar alguns aspectos de modo a tornar a personagem mais actual e única. Em relação aos seus olhos, estes são relativamente grandes e de cor azul esverdeada.

As restantes características faciais assemelham-se bastante aos aspectos mais comuns da raça mediterrânica, tais como o facto de os lábios serem ligeiramente finos e pouco carnudos, verticalmente, o nariz longo mas fino, em largura e as sobrancelhas

¹⁰⁰ HALLETT, Jenna (2018) *What are the typical facial features of a Scandinavian?*, acedido em: 20 de Agosto de 2018, em: <https://www.quora.com/What-are-the-typical-facial-features-of-a-Scandinavian>

pouco arqueadas.¹⁰¹ Além disso, decidiu-se tornar um pouco mais proeminentes as suas maçãs do rosto, de modo a atribuir-lhe uma aparência mais elegante e feminina. O seu queixo e toda a zona da boca são um pouco recuados em relação ao plano da face, o que se distancia consideravelmente da raça negróide que é caracterizada pelo prognatismo. Devido também à sua tenra idade, a personagem foi criada com uma textura de pele bastante lisa e praticamente livre de rugas de expressão. A nível da sua estatura, Desdémoma é uma mulher relativamente magra e alta.

Querendo evitar as poses caracteristicamente femininas da época, muito pouco dinâmicas ou menos estáticas e com uma aparência bastante nobre e real, mas ainda assim pretendendo garantir o aspecto sereno e simpático de Desdémoma, optou-se por uma postura a três quartos, com a cabeça ligeiramente virada para o observador e com o seu braço direito dobrado junto ao peito, tocando levemente com a mão sobre a zona das clavículas, transmitindo uma sensação de inocência mas, ainda assim, de confiança e serenidade. O outro braço está estendido descontraidamente, segurando com a mão o polémico lenço no qual se centra uma grande parte da obra.

3.5.2 Vestuário

Tal como na personagem Otelo e também nas restantes, o estatuto ou cargo social foi o primeiro aspecto a ter-se em conta em relação à indumentária escolhida, aquando da criação das personagens. Como tal, depois de se verificar que Desdémoma faz parte da nobreza, sendo ela filha de Brabâncio, o duque de Veneza, e que portanto é uma mulher que provém de uma realidade relativamente abastada e ilustre, decidiu-se transpor para o vestuário esta particularidade, visto também que, como já referido anteriormente, a condição social se reflectia de imediato na forma de vestir de um indivíduo.¹⁰²

¹⁰¹ MARQUARDT, Stephen, *Face Variations by Ethnic Group*, acedido em 24 de Maio de 2018, em: <https://www.beautyanalysis.com/beauty-and-you/face-variations/face-variations-ethnic-group/>

¹⁰² OLIVEIRA, Fernando (1993) *O Vestuário Português ao Tempo da Expansão – Séc. XV-XVI*, pág. 43

O Renascimento veio trazer ao vestuário da época alguns aspectos específicos que o caracterizam. No caso do sexo feminino, apesar de já nos séculos anteriores, as classes mais nobres usarem vistosos e longos vestidos, no Renascimento, surgem algumas mudanças singulares, como é o uso de tecidos mais requintados, como o veludo, a seda ou o brocado, o facto de os vestidos acentuarem bastante a forma do corpo da mulher, especialmente a zona do quadril com a ajuda de uma estrutura feita de arames e juntamente com o uso do corpete justo, ou até mesmo o formato do decote, que passou a ser mais quadrangular ou circular.¹⁰³

Contudo, estas particularidades variavam sempre consoante o estatuto social, mesmo dentro da nobreza, e além disso, apesar de serem aspectos indiscutivelmente úteis e cruciais para a criação de Desdémona, pretendeu-se também manter algumas destas particularidades mais subtis de modo a conferir à personagem uma aparência menos carregada e um pouco mais juvenil e simples.

Assim, Desdémona usa um vestido elegante e relativamente simples, para a época, que cai sobre os pés, com a zona do quadril bastante acentuada, criando uma cintura estreita, também com a ajuda do seu corpete em forma de V. O seu vestido é composto por duas camadas, uma espécie de meia saia que não fecha totalmente à frente de modo a ver-se a saia que se encontra por baixo. Esta primeira camada é mais volumosa de forma a contribuir para a grandeza de todo o vestido e é também feita de um tecido mais brilhante e menos fluido que o saíote.

Em relação às mangas, as mais características eram as chamadas mangas *finestrella*, típicas da era renascentista, que eram feitas com duas camadas, sendo a manga que está por cima cortada horizontalmente em algumas partes e fazendo com que a manga de baixo, esta mais volumosa, se fizesse passar através desses cortes. Ainda assim, decidiu-se criar Desdémona com umas mangas mais simples, apesar de serem igualmente bastante volumosas e bufantes e estarem providas de detalhes e texturas, como na época em questão.

Em relação aos acessórios, por questões de coerência em relação à simplicidade e elegância do vestuário da personagem, optou-se por não lhe atribuir qualquer tipo de

¹⁰³ SANA (2013) *A Moda na Renascença*, acedido em: 24 de Maio de 2018, em: <http://modahistorica.blogspot.com/2013/05/a-moda-na-renascenca.html>

joelharia, a não ser os seus brincos, que por sua vez são decorados com símbolos e padrões tipicamente renascentistas. Além disso, Desdémona usa também um gancho enfeitado para prender o seu cabelo. Contudo, não poderia faltar o tão procurado lenço de que Shakespeare fala na obra, cuja importância é crucial. Desdémona segura então descontraidamente o lenço na sua mão esquerda, que novamente é decorado com padrões altamente detalhados.

3.5.2.1 Expressão Facial e Contextualização Frenológica

Como já antes mencionado, a expressão facial está directamente relacionada com o estado de espírito ou temperamento de um indivíduo e como tal, Desdémona não seria excepção. A sua expressão facial revela portanto frescura e juvenilidade, devido ao seu rosto quase sem imperfeições e à sua aparência angelical e inocente. Ainda assim, também se consegue captar a sua determinação e à vontade ou auto confiança, que além de ser conseguido com a sua postura, também é transmitido pelo seu ligeiro sorriso e os seus olhos abertos e brilhantes. Além disso, as suas maçãs do rosto proeminentes também lhe atribuem um certo carácter forte e não só meramente inocente.

De modo a contextualizar esta abordagem da personagem a nível frenológico, deve-se ter em conta que Desdémona está inserida no grupo relativo à Honestidade, de acordo com Vaught, visto que é uma personagem com um carácter consistentemente bom e positivo, ao longo da obra. Pertencendo então ao grupo da Honestidade, Desdémona apresenta características faciais bastantes femininas, como é o exemplo do nariz mais fino e delicado e crânio estreito. Além disso, tal como Otelo e visto que, para Vaught, seria uma particularidade comum a todas as pessoas honestas e bem formadas, a nuca desta personagem é igualmente oblonga, assim como a sua testa que também é proeminente, o que reflecte mais uma vez a sua inteligência e franqueza. O seu leve sorriso descontraído também é um sinónimo de alguém extremamente honesto e confiante, tal como o facto dos seus olhos se mostrarem cintilantes e significativamente abertos, podendo ser um reflexo de consciência e percepção do mundo em seu redor, o que novamente é uma particularidade inerente à Honestidade.



Fig. 16 Desdémona. Desenho bidimensional



Fig. 17 Desdémona. Desenho tridimensional



Fig. 18 Desdémona. Desenho tridimensional. Detalhe

3.6 Iago

A personagem de Iago é, talvez, igualmente importante e necessária para todo o desenrolar desta obra como o próprio Otelo, pois sem as suas atitudes e planos manipuladores, a história não se desenvolveria da mesma forma e o factor tragédia não estaria presente. Como tal, Iago, sendo o vilão da obra e mais uma das personagens tipo representativas do ser humano, é uma personagem bastante interessante e rica em conteúdo psicológico, devido ao seu carácter bastante marcado, no que tem em conta a sua concretização visual.

3.6.1 Características Físicas e Postura

Primeiramente, tal como Desdémoma, Cássio e a restante maioria das personagens criadas nesta época, Iago é de etnia caucasiana. É portanto mediterrânico, natural de Florença, que, por sua vez, se situa sensivelmente no centro de Itália. Neste caso, ao contrário de Desdémoma, e tendo como objectivo estabelecer algumas diferenças físicas e criar diversidade entre as personagens, optou-se por definir Iago como um homem moreno, tanto de pele, como de cor de cabelo, assemelhando-se bastante às principais características da típica raça mediterrânica.¹⁰⁴

Quanto a Iago, apesar de este ter características faciais bastante acentuadas, o formato do seu rosto é relativamente redondo, tendo no entanto os maxilares quadrados e um pouco marcados. Ainda assim, tem o nariz um pouco largo e proeminente, a boca larga horizontalmente, o queixo um tanto acentuado para a frente, os olhos grandes e cavados e as sobrancelhas bastante densas e escuras. A cor dos seus olhos é um pouco invulgar, sendo maioritariamente verdes escuros, com um pouco de castanho junto à pupila. Estes aspectos mais acentuados e esteticamente menos agradáveis, dão à personagem uma aparência e presença mais forte e peculiar.

¹⁰⁴ DOOLITTLE, Curt (2018) *What are the characteristics of the Mediterranean race?*, acedido em: 4 de Outubro de 2018, em: <https://www.quora.com/What-are-the-characteristics-of-the-Mediterranean-race>

O cabelo da personagem, como já referido, é castanho-escuro e relativamente curto. É também bastante brilhante e está penteado para trás, sem qualquer separação de cabelo, o que era bastante comum durante o séc. XV e XVI. Optou-se ainda por criar esta personagem com bigode e barba na zona do queixo, à qual comumente se chama de cavanhaque, que mais uma vez, foi um aspecto que ganhou bastante importância social na época.¹⁰⁵ Outra das suas particularidades é o facto de ter as orelhas ligeiramente pontiagudas.

Em relação à estatura de Iago esta é média e delgada, ao contrário de Otelo, que é considerado um homem alto e robusto. A sua postura ou pose revela bastante o seu carácter, na generalidade, como já foi falado. Iago encontra-se, então, numa pose bastante descontraída, com as pernas ligeiramente afastadas uma da outra, cruzando o seu braço esquerdo sobre o direito, e apoiando a mão direita junto ao queixo, como que num momento pensativo ou intriguista. Esta descontração e confiança que se verificam tanto na sua expressão facial como na sua postura, reflectem a sua inteligência emocional e sua tendência e desejo natural para a manipulação e para a intriga, e o quanto o mesmo se sente à vontade consigo próprio em relação a esse aspecto da sua personalidade.

3.6.2 Vestuário

Iago preenche o cargo de alferes de Otelo, um cargo militar bastante comum na época, de alguém que se encarrega geralmente de transportar a bandeira ou estandarte¹⁰⁶. Como a sua função era provavelmente das menos importantes a nível de hierarquia, a indumentária atribuída a Iago reflecte então essa mesma particularidade, de forma a distingui-lo dos cargos mais elevados no exército, nomeadamente do cargo do tenente, o qual ambicionava ser.

¹⁰⁵ WITHEY, Alun (2012) *Beards, Moustaches and Facial Hair in History*, acedido em: 4 de Outubro, em: <https://dralun.wordpress.com/2012/04/26/beards-moustaches-and-facial-hair-in-history/>

¹⁰⁶ CARITA, Rui (2016) *Alferes-mor*, acedido em: 24 de Maio de 2018, em: <http://aprenderamadeira.net/alferes-mor/>

Assim, optou-se por criar esta personagem usando peças de roupa com uma conotação pouco militar e mais casual, o que se conseguiu não lhe atribuindo um uniforme específico do exército. Decidiu-se portanto que Iago vestiria um colete ou sobreveste de couro, semelhante aos gibões que eram bastante comuns no séc. XVI e XVII, por cima de uma camisa também típica da época, um pouco larga e com cordões a apertar a manga na zona do pulso. Usa também um género de meias calças ou culotes que terminam um pouco abaixo do joelho com uma barra de tecido decorado e que se ajustam na parte de trás também com cordões. Para o calçado, optou-se por escolher uns sapatos rasos e simples, em couro, com uma fivela em cobre. Não era comum mostrarem-se as pernas, especialmente em cargos militares, portanto Iago usa umas meias altas até à zona dos joelhos.

Em relação aos acessórios, Iago transporta os objectos mais comuns e necessários inerentes ao seu cargo e à situação na qual se encontra na história, que envolve a guerra com Chipre. Estes são: a bainha, uma espécie de estojo que segura a espada, e que no Renascimento, costuma ver-se decorada, porém optou-se por criá-la apenas em couro simples, sem detalhes; a espada, também típica do séc. XVI, colocada na bainha; e uma mala pequena presa por um talabarte, uma alça em couro, onde se guardam pequenos acessórios militares, como balas, óleo para as armas e canivetes.¹⁰⁷ Optou-se por criar Iago sem qualquer tipo de toucado, visto que é um acessório não muito recorrente para indivíduos do seu estatuto social. Mais uma vez, pretendeu-se apresentar todo o vestuário e acessórios desta personagem simples, de forma a transparecer não só o seu cargo militar como alferes, como também para diferenciá-la das outras personagens com cargos e/ou posições sociais mais elevados.

Além disso, tendo em conta que Iago é o vilão desta tragédia, não se quis dar muito ênfase e detalhe às suas roupas pois o vilão é, por norma, sempre menos bem arranjado e cuidadoso com a sua aparência e também, desta forma, a indumentária mais simples e pouco interessante reflexe também a sua pobreza de espírito, enquanto um indivíduo de mau carácter.

¹⁰⁷ The Telegraph (2014) *Military kit through the ages: from the Battle of Hastings to Helmand*, acedido em: 25 de Maio de 2018, em: <https://www.telegraph.co.uk/history/world-war-one/11011316/Military-kit-through-the-ages-from-the-Battle-of-Hastings-to-Helmand.html>

3.6.2.1 Expressão Facial e Contextualização Frenológica

A expressão facial de Iago transmite, de facto, a sua personalidade, e consegue-se facilmente perceber certas particularidades do seu carácter apenas através da sua expressão. Iago foi criado, como já referido anteriormente, com a sua mão direita apoiada no queixo, o que também revela o seu carácter, e com uma expressão maquiavélica e intriguista. Esta aparência mais maldosa consegue-se ao desenhar e esculpir um sorriso bastante rasgado horizontalmente, porém sem revelar os dentes, parecendo assim que está a sorrir quase ironicamente, também com os olhos semicerrados e um olhar provocador e ainda flectindo uma das sobrancelhas.

A nível da contextualização frenológica, a abordagem da personagem Iago possui pontos de ligação com a segunda versão de Otelo, visto que tanto Iago como Otelo, no final da obra, apresentam um carácter bastante negativo. Contudo, enquanto a mudança de personalidade e a atitude de Otelo se relacionam mais com a impulsividade, a agressividade e a desconfiança, Iago revela outros defeitos como o secretismo, a manipulação, a inveja e o gosto pela intriga. Ainda assim, ambas as personagens partilham alguns aspectos psicológicos como a obsessão e o desejo de vingança, pois ambos agem de determinada forma, ao longo da obra, alimentados por essas características.

De acordo com Vaught, praticamente todas as características menos positivas ou os ditos defeitos, que representam a Falsidade, se reflectem visualmente da mesma forma nas feições de um indivíduo. Logo, para se diferenciar e criar uma essência individual e única para cada personagem, optou-se por alterar ligeiramente algumas das particularidades na personagem Iago.

Tal como já foi falado, o conjunto de elementos psicológicos que pertencem ao grupo da Falsidade manifesta-se numa pessoa com características faciais como por exemplo, o nariz bastante bicudo e com a ponta a apontar para baixo, na vista de perfil; o dorso nasal acentuado; os olhos semicerrados e as sobrancelhas contraídas; o queixo pronunciado; a expressão dos lábios traiçoeira, com os cantos virados para cima, ou, por

outro lado, irritada, com os cantos a apontar para baixo; a nuca achatada; e ainda as orelhas pontiagudas.

Enquanto que em Otelo, na segunda abordagem, se decidiu tornar mais evidente o nariz adunco, a nuca rasa, os cantos dos lábios virados para baixo e as sobrancelhas contraídas, em Iago optou-se por, além de manter a nuca achatada, visto que é uma das particularidade que Vaught acreditava ser mais evidente aquando da distinção entre alguém dito bom ou mau, optou-se por criar o nariz ainda que com o dorso nasal um pouco acentuado, pouco bicudo ou descaído na ponta. Em contra partida, visto que Iago não usa nenhum chapéu ou tocado, achou-se pertinente evidenciar as suas orelhas mais pontiagudas e também se salientou o seu queixo para, mais uma vez, existirem aspectos únicos em cada uma das personagens, porém sempre coerentes com a teoria de Vaught.



Fig. 19 Iago. Desenho bidimensional



Fig. 20 Iago. Desenho tridimensional



Fig. 21 Iago. Desenho tridimensional. Detalhe

3.7 Cássio

De todas as personagens analisadas e criadas, Cássio é provavelmente a que menos impacto tem na tragédia, ainda assim revela-se bastante importante pela sua função instrumental ou de isco. Além disso, esta personagem ajuda novamente a completar o leque de personagens tipo. No geral, Cássio é um jovem ainda ingénuo e inexperiente, apesar de mostrar geralmente o seu lado mais dedicado e leal.

3.7.1 Características Físicas e Postura

Durante o processo de concretização desta personagem, teve-se bastante em conta o seu carácter mais ingénuo e inexperiente, visto que são as características que mais definem Cássio. Como tal e também devido à sua tenra idade, achou-se apropriado criá-lo com um rosto bastante jovem, sem marcas de envelhecimento, como rugas e pigmentação na pele. Cássio tem então o rosto oval e pouco marcado na zona das maçãs do rosto, o que lhe atribui ao rosto um aspecto mais arredondado e jovem. Apesar de Cássio ser igualmente florentino, como Iago, optou-se por lhe atribuir uma tonalidade de pele, como também dos seus olhos e cabelo, tal como Desdémona, pelo que, representado também com atributos um pouco mais nórdicos, tendo portanto essas características tipicamente mais claras, de modo a conferir-lhe um aspecto mais angelical que correspondesse com a sua personalidade

Os seus olhos são azuis e tem pouco espaço de pálpebra, o que faz parecer que tem os olhos mais pequenos. Além disso, os cantos externos dos olhos são um pouco descaídos, o que lhe dá uma aparência inocente e ingénua. Em relação à boca, esta é relativamente pequena horizontalmente e os lábios são também um pouco finos. A nível do nariz, com a intenção de dar a Cássio um pouco de personalidade ao rosto, atribuiu-se-lhe um nariz tipicamente grego, cujo dorso nasal é completamente direito e de um tamanho médio,¹⁰⁸ apesar de se ter achado interessante que este não tivesse, na vista de

¹⁰⁸ FARLEY, Audrey (2017) *The Greek People's Physical Characteristics*, acedido em: 25 de Maio de 2018, em: <https://classroom.synonym.com/the-greek-peoples-physical-characteristics-12083772.html>

frente, um nariz perfeitamente direito, apenas na vista lateral, pelo que se criou uma cavidade ou depressão no lado direito do seu nariz, semelhante a um nariz ligeiramente torto ou partido.

Em relação ao cabelo, durante o século XVI, alguns homens usavam o cabelo comprido, até aos ombros, principalmente os que não usavam barba comprida¹⁰⁹, portanto, optou-se por criar Cássio com o cabelo comprido, sensivelmente pelos ombros, castanho claro e um pouco ondulado, visto que não se pretendeu atribuir barba à personagem, mais uma vez, para garantir a sua aparência jovem.

A sua estatura é média mas, em geral, é um jovem relativamente magro. A nível da sua postura, conferiu-se a Cássio uma postura clássica de um tenente, com a sua mão direita atrás das costas e a outra a segurar no cano do seu mosquete, uma das principais armas de fogo usadas entre os séc. XVI e XVIII. As suas pernas estão ligeiramente afastadas uma da outra, numa posição de equilíbrio.

3.7.2 Vestuário

Para esta personagem pretendeu-se atribuir-lhe não só uma aparência mais intelectual e composta, visto que Cássio era reconhecido como um jovem matemático e inteligente, como também caracterizá-lo com o fardamento oficial de um tenente, na época.

Cássio veste então um pelote¹¹⁰, um casaco comprido até à zona dos joelhos e com vários botões ao longo do seu comprimento, que por sua vez é ajustado à cintura pelo uso de um cinto de couro largo. Por baixo, tem umas calças relativamente juntas, usualmente chamadas de colotes. A nível de calçado, a maioria dos cargos militares usavam os chamados borzeguins, umas botas de cano alto de cabedal. Além disso, apesar do pelote estar maioritariamente abotoado, consegue-se ver um pouco das mangas da camisa que usa, feita de seda.

¹⁰⁹ WEDGWOOD, Tamasin, *Hairstyles in the Renaissance Period*, acedido em: 5 de Junho de 2018, em: <https://www.leaf.tv/articles/hairstyles-in-the-renaissance-period/>

¹¹⁰ OLIVEIRA, Fernando (1993) *O Vestuário Português ao Tempo da Expansão – Séc. XV-XVI*, pág.71

Em relação aos acessórios que carrega, o principal poderá ser o mosquete que segura na ponta do cano, na sua mão esquerda, e que está apoiada contra o chão na outra extremidade, visto que é uma arma bastante comprida. O mosquete é, mais uma vez, a arma de fogo que surgiu e mais foi usada no séc. XVI, sendo assim a precursora da espingarda moderna que se usa hoje em dia. Outro dos acessórios militares bastante frequentes na época e que se achou pertinente atribuir à personagem são as cartucheiras que se carregam ao peito presas numa espécie de cinto de couro, visto que era uma forma dos soldados carregarem consigo mais munições.

Além disso, um dos acessórios que usa, ainda relacionado com o vestuário, é um chapéu enfeitado com uma pena, que a maioria dos homens com o cabelo comprido usavam para cobri-lo.¹¹¹

3.7.2.1 Expressão Facial e Contextualização Frenológica

Como já referido anteriormente, quis-se transpor para a expressão facial e toda a aparência geral de Cássio a sua personalidade jovem, intelectual e, acima de tudo, a sua inocência e ingenuidade. Como tal, achou-se adequado atribuir-lhe um leve e tímido sorriso, estando só um dos cantos da boca ligeiramente alongado, que por sua vez cria uma pequena cova na sua bochecha esquerda, o que lhe confere uma aparência mais inocente e jovem. Além disso, o facto de os seus olhos serem um pouco descaídos nos cantos externos concede-lhe ainda mais um aspecto tímido e ingénuo, pois transmite um olhar de receio ou timidez.

Contextualizando esta abordagem da personagem frenologicamente, é possível encontrar-se todos os aspectos inerentes ao grupo da Honestidade, criado por L.A. Vaught. Entre eles estão o nariz recto, o olhar descontraído e brilhante, a boca sensivelmente descontraída, orelhas arredondadas e a nuca mais saliente e oblonga, que é possível ver-se na vista lateral.

¹¹¹ WEDGWOOD, Tamasin, *Hairstyles in the Renaissance Period*, acedido em: 5 de Junho de 2018, em: <https://www.leaf.tv/articles/hairstyles-in-the-renaissance-period/>

Cássio é, na generalidade, uma personagem inofensiva e com um bom carácter, pelo que se optou por atribuir apenas características de um indivíduo honesto, de acordo com Vaught, apesar da ingenuidade poder ser considerada uma característica menos positiva. Contudo, em geral, visto que Cássio é uma personagem maioritariamente instrumental, as suas características físicas são todas bastantes simples e esteticamente agradáveis, de modo a transmitir o estereótipo de que, usualmente, as melhores pessoas são as que são mais usadas ou enganadas, como é o caso de Cássio, que foi como um isco para Iago.



Fig. 22 Cássio. Desenho bidimensional



Fig. 23 Cássio. Desenho tridimensional



Fig. 24 Cássio. Desenho tridimensional. Detalhe

4. Relatório

Após a pesquisa e tratamento de dados de toda a base teórica necessária para este projecto, entre eles, o tema do Retrato¹¹², da Fisiognomonía¹¹³, da Frenologia¹¹⁴ e da Concept Art, procedeu-se à estruturação e organização da dissertação, de acordo com cada um dos temas e tópicos considerados relevantes. Tendo em conta o objectivo principal deste projecto, a criação da morfologia das personagens escolhidas através do desenho bidimensional e tridimensional, surgem alguns pontos bastante pertinentes e elucidativos de todo esse processo.

Primeiramente, foi de clara importância esclarecer o motivo que levou à escolha das personagens, em geral, e a relevância que estas têm para o projecto. Após escolhidas as personagens, procedeu-se à caracterização mais exaustiva das mesmas, individualmente, a nível psicológico e do seu traço físico, baseada no que se reteve após a leitura e interpretação da obra. De seguida, passou-se à concretização das personagens, onde é explicado todo o processo mais detalhadamente, expondo as opções feitas relativas à caracterização física, à postura ou pose da personagem e ao seu vestuário e adereços. Todos estes aspectos foram influenciados pela posição social e grupo étnico da personagem, a época e os locais históricos retratados na obra e a indumentária da época. Ainda se fez questão de contextualizar todos os aspectos físicos escolhidos, assim como a expressão facial, com a base frenológica associada a este projecto desde o início. Num primeiro plano, recorreu-se ao desenho digital bidimensional, que serviu como um estudo prévio para a fase posterior, a concretização das personagens tridimensionalmente.

¹¹² Cf. RAMOS, Artur (2010) *Retrato: o desenho da presença*

¹¹³ Cf. LAVATER, Johann (1775) *Physiognomische Fragmente zur Beförderung und der Menschenkenntnis Menschenliebe*

¹¹⁴ VAUGHT, L. A. (1902) *Vaught's Practical Character Reader*

5. Considerações Finais

Este projecto, tendo como objectivo, a interpretação e criação de personagens através do desenho bidimensional e tridimensional, revelou-se bastante elucidativo e relevante, primeiramente, devido à presença das pseudociências Fisiognomonia e Frenologia, que se mostraram bases teóricas úteis e de grande importância, na medida em que, apesar de serem teorias falíveis, são de certo modo bastante actuais, pois existe a tendência natural de julgarmos ou estereotiparmos alguém a partir da sua aparência.

Em segundo lugar, o Retrato também desempenha um papel bastante importante neste projecto visto que, através deste, consegue-se criar um reflexo da cultura e das sociedades de diferentes épocas. Além disso, o Retrato tem a capacidade de mostrar o carácter de um indivíduo, o que, juntamente com a Fisiognomonia e a Frenologia, formam a base teórica perfeita para a análise e concretização de personagens. O Retrato consegue ainda providenciar noções de proporção, harmonia e volume.

Outra das bases teóricas bastante relevante foi a da Concept Art, que ajudou indiscutivelmente a percebermos o conceito e processo pelo qual uma personagem passa até à sua concretização final, o que faz com que esta dissertação e projecto possam eventualmente ser úteis noutras indústrias, como a dos videojogos ou a cinematográfica.

Além disso, o facto de se ter optado por criar a personagem principal, Otelo, em duas versões diferentes, uma primeira ligada ao início da história e outra relativa aos últimos momentos da obra, apoiando-se na teoria da Frenologia, sabe-se que esta situação é algo que naturalmente não aconteceria na realidade. Contudo, visto que a Frenologia não apoiava a ideia de redenção ou o contrário, isto é, um indivíduo ter a hipótese de mudar de carácter ou atitude, o que se aplica ao caso da personagem Otelo, achou-se interessante criar duas abordagens significativamente diferentes, a nível das características faciais e do crânio, seguindo as teorias de Vaught.

Por outras palavras, a Frenologia acreditava que alguém com certas características físicas inerentes à Falsidade, por exemplo, nunca poderia ser na realidade uma pessoa com bom carácter, e vice-versa, pelo que faria pouco sentido ter-se criado exclusivamente uma versão de Otelo, tendo em conta que este muda drasticamente de personalidade.

Todavia, este estudo e caracterização mais aprofundada de Otelo, com o objectivo de mostrar a influência que a personalidade têm no aspecto físico, mostra não só, mais uma vez, a falibilidade desta pseudociência, como também, por outro lado, enfatiza o quão actual estas teorias se revelam de certa forma actuais, em aspectos como a catalogação e estereotipificação instintiva que o ser humano faz em relação a outros indivíduos, num primeiro impacto, baseado em aparências.

Numa última instância, é interessante concluir-se que, à parte dos estereótipos com os quais estamos familiarizados, pode-se conseguir atingir um maior grau de precisão e realismo, aquando da criação de uma personagem, se unirmos todos os aspectos principais relativos ao Retrato, à Fisiognomonía e à Frenologia, de acordo com os escritos existentes.

6. Bibliografia

6.1 Bibliografia Impressa

ACKROYD, Peter (2005) *Shakespeare: The Biography*

AZARA, Pedro (2002) *El ojo e la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*

BARBA, Miguel Àngel Elvira (2011) *Rostos de Roma, retratos romanos do museu arqueológico nacional, Espanha – Sinceridade e convecionalismo no retrato romano*

BALTRUSAITIS, Jurgis (1995) *Aberrations, Essai sur la légend dès formes, les Perspectives Dépravées*

BELL, C. (1844) *The Anatomy and Phylosophy of expression (as connected with the fine arts*, Londres

CAMPER (1792) *Dissertation surles varietés naturelles qui caractérisent la physionomie des hommes des divers climats et les diferents ages*

COSTA, Henrique (2015) *Projeto original de modelo tridimensional para anatomia artística: constituição osteológica e miológica do corpo humano*. Tese de Doutoramento em Anatomia Artística, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

DARWIN, Charles (1874) *Sur l'expression des émotions*, Paris

DA VINCI, Lionardo (1792) *Trattato della pittura*

ECO, Umberto (2007) *Como se Faz Uma Tese em Ciência Humanas*, Editorial Presença

FERREIRA, Rui (2015) *Retrato e Fisiognomonía – Recriação de personagens com base no seu retrato literário*, Dissertação de Mestrado em Anatomia Artística, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

FONTES, V. (1945) *Fisionomia dos anencéfalos humanos*

FRAPPA, J. (1902) *De l'expression du visage humain*

FRADA, J. J. (1996) *Guia Prático para elaboração e apresentação de Trabalhos Científicos*. Lisboa: Cosmos

GUEDES, Mariana (2011) *Retrato Robot, o desenho da identidade ausente*

LAVATER, Johann (1775) *Physiognomische Fragmente zur Beförderung und der Menschenkenntnis Menschenliebe*

PEREIRA, Carlos Jordão, *Fisiognomonía – Evolução Histórica*

OLIVEIRA, Fernando (1993) *O Vestuário Português ao Tempo da Expansão – Séc. XV-XVI*

RAMOS, Artur (2010) *Retrato: o desenho da presença*, Lisboa

REIS, Marisa (2015) *Caracterização do Indivíduo: Retrato falado e desenhado – Retrato Robô*. Dissertação de Mestrado em Anatomia Artística, Especialidade em Desenho Anatómico, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

ROQUE, Ana (2011) *O estudo fisionómico na caracterização de personagens*. Dissertação de Mestrado em Desenho, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

SEELEY, Rod; STEPHENS, Trent; TATE, Philip (2008) *Anatomia & Fisiologia*. 8ª ed. Universidade Estatal de Idaho & Instituto Superior de Phoenix: McGraw-Hill Companies

SHAKESPEARE, William (2010) *A Tragédia de Otelo, o Mouro de Veneza*

SHAKESPEARE, William (2004) *Othello*

SHAKESPEARE, William (1996) *The Complete Works of William Shakespeare*

VAUGHT, L. A. (1902) *Vaught's Practical Character Reader*

VOLOSHCHUK, Nazariy (2018) *As novas tendências de Concept Art: A Conceção Tridimensional*, Dissertação de Mestrado de Desenho, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

6.2 Bibliografia em Linha

AROGUNDADE, Bem (2012) *The First Ever Black Othello*, acessado em: 2 de Dezembro de 2017, em: https://www.huffingtonpost.com/ben-arogundade/first-black-othello-actor-_b_1651072.html?guccounter=1

Biography.com Editors (2014) *William Shakespeare Biography*, acessado em: 24 de Abril de 2018, em: <https://www.biography.com/people/william-shakespeare-9480323>

BLUMENFELD, Jodi (2011) *Racial Identification in the Skull and Teeth*, acessado em: 28 de Maio de 2018, em: <https://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=1137&context=totem>

CARITA, Rui (2016) *Alferes-mor*, acessado em: 24 de Maio de 2018, em: <http://aprenderamadeira.net/alferes-mor/>

COLEMAN, Sydney (2006) *The Anatomy of the Aging Face: Volume Loss and Changes in 3-Dimensional Topography*, acessado em: 29 de Maio de 2018, em: https://academic.oup.com/asj/article/26/1_Supplement/S4/223473

Creative Blog Staff (2012) *Just what is concept art?*, acessado em: 24 de Setembro de 2018, em: <https://www.creativebloq.com/career/what-concept-art-11121155>

DOOLITTLE, Curt (2018) *What are the characteristics of the Mediterranean race?*, acessado em: 4 de Outubro de 2018, em: <https://www.quora.com/What-are-the-characteristics-of-the-Mediterranean-race>

FARLEY, Audrey (2017) *The Greek People's Physical Characteristics*, acessado em: 25 de Maio de 2018, em: <https://classroom.synonym.com/the-greek-peoples-physical-characteristics-12083772.html>

GERHARDT, Nando (2014) *Frenologia: Estudo da personalidade e de psicopatia pela forma da cabeça*, acessado em: 19 de Setembro de 2018, em:

<http://www.noitesinistra.com/2014/06/frenologia-estudo-da-personalidade-e-de.html#.WwyasUgvzIU>

HALLETT, Jenna (2018) *What are the typical facial features of a Scandinavian?*,
acedido em: 20 de Agosto de 2018, em: <https://www.quora.com/What-are-the-typical-facial-features-of-a-Scandinavian>

HEASTON, Paul (2013) *The History of Portraiture*, acessado em: 14 de Setembro de 2018, em: <https://www.craftsy.com/art/article/the-history-of-portraiture/>
The Editors of Encyclopaedia Britannica (2018) *Phrenology*, acessado em: 19 de Setembro de 2018, em: <https://www.britannica.com/topic/phrenology>

History Extra (2016) *Ira Aldridge: Shakespeare's black Othello*, acessado em: 2 de Novembro de 2017, em: <https://www.historyextra.com/period/elizabethan/ira-aldrige-shakespeares-black-othello/>

MARQUARDT, Stephen, *Face Variations by Ethnic Group*, acessado em 24 de Maio de 2018, em: <https://www.beautyanalysis.com/beauty-and-you/face-variations/face-variations-ethnic-group/>

Mathilda's Anthropology Blog (2008) *Racial differences in scalp hair*, acessado em: 28 de Maio de 2018, em:
<https://mathildasanthropologyblog.wordpress.com/2008/07/03/racial-differences-in-scalp-hair/>

NASCIMENTO, Cláudia (2010) *Resumo e Análise da obra – Otelo – William Shakespeare*, acessado em: 24 de Abril de 2018, em:
<https://profaclaudiacem804.webnode.com.br/news/resumo-e-analise-da-obra-otelo-william-shakespeare/>

NUNES, Raul (2015) *Trajes Renascentistas*, acessado em: 30 de Maio de 2018, em:
<https://pt.slideshare.net/RaulNunes1/trajes-renascentistas>

PARKINSON, Kamille (2015) *Drawing – the foundation of all art*, acessado em: 15 de Março de 2018, em: <https://www.thewhig.com/2015/02/24/drawing--the-foundation-of-all-art/wcm/380f511a-3dc6-ca28-d5af-37f6aa1c02fc>

RAFIQ, Muhammad (2017) *Definition and Characteristics of Shakespearean Tragedy*, acessado em: 20 de Maio de 2018, em: <https://owlcation.com/humanities/Shakespearean-Tragedy-Definition-and-Characteristics-of-Shakespearean-Tragedy>

RANKER, *30 Actors who have played Othello*, acessado em: 2 de Novembro de 2017, em: <https://www.ranker.com/list/actors-who-have-played-othello/celebrity-lists>

RYAN, Kiernan (2016) *Racism, misogyny, and “motive malignity” in Othello*, acessado em: 24 de Abril de 2018, em: <https://www.bl.uk/shakespeare/articles/racism-misogyny-and-motiveless-malignity-in-othello>

SANA (2013) *A Moda na Renascença*, acessado em: 24 de Maio de 2018, em: <http://modahistorica.blogspot.com/2013/05/a-moda-na-renascenca.html>

SERRANO, Armand (2018) *Concept design tips for artists*, acessado em: 24 de Setembro de 2018, em: <https://www.creativebloq.com/how-to/concept-design-tips-for-artists/2>

SILVA, Ursula de Carvalho (2009) *História da Indumentária*, acessado em: 30 de Maio de 2018, em: https://wiki.ifsc.edu.br/mediawiki/images/e/e2/Hist%C3%B3ria_da_Indument%C3%A1ria_vers%C3%A3o_02.pdf

SLICK, Justin (2018) *What is 3D Rendering in the CG Pipeline?*, acessado em: 3 de Setembro de 2018, em: <https://www.lifewire.com/what-is-rendering-1954>

SLIGHTS, Jessica, *Othello; a History of Performance*, acedido em: 29 de Novembro de 2017, em: http://internetshakespeare.uvic.ca/m/doc/Oth_PerfHistory/complete//

TIWARI, P. *Major Physical Characteristics of Racial Group*, acedido em 28 de Maio de 2018, em: <http://www.geographynotes.com/human-geography/major-physical-characteristics-of-racial-groups/1012>

The Telegraph (2014) *Military kit through the ages: from the Battle of Hastings to Helmand*, acedido em: 25 de Maio de 2018, em: <https://www.telegraph.co.uk/history/world-war-one/11011316/Military-kit-through-the-ages-from-the-Battle-of-Hastings-to-Helmand.html>

WEDGWOOD, Tamasin, *Hairstyles in the Renaissance Period*, acedido em: 5 de Junho de 2018, em: <https://www.leaf.tv/articles/hairstyles-in-the-renaissance-period/>

WITHEY, Alun (2012) *Beards, Moustaches and Facial Hair in History*, acedido em: 4 de Outubro, em: <https://dralun.wordpress.com/2012/04/26/beards-moustaches-and-facial-hair-in-history/>